NOLITE TACERE

KARMINA ŠILEC

prevedeno v glasbo

carminaslovenica

NOLITE TACERE

PREVEDENO V GLASBO

Knjiga prinaša besedila, ki so nastajala v daljšem obdobju in so služila predvsem kot razmislek o temah, ki sem jih kasneje postavila na koncertni oder, in o temah, ki so pomembne za moje umetniško delo. Nekatera so bila objavljena v raznih strokovnih in poljudnih publikacijah pri nas in v tujini, spet druga so bila osnova za predavanja, nekatera pa so pospremila izvedbe projektov v njihovih programskih knjižicah.

Koncert ali glasbeno-scenski projekt po navadi nastaja nekaj let. Osnovno idejo, ki me zanima, pričnem proučevati in zbirati najrazličnejše materiale: besedila, študije, slikovne materiale, note, posnetke in podobno. Iz vsega tega povzemam zanimive segmente, jih memoriram, shranjujem in počasi sestavljam v celoto. Ob tem večkrat nastanejo tudi zapisi, ki so nekak povzetek vsega, kar je sodelovalo pri oblikovanju. Velik nabor virov, ki se jih pravzaprav niti ne spomnim več, idej in misli se postopoma krči, prečisti in zlije, ostanejo pa zapisi, kot jih prinaša tale knjiga.



FLUID

JE LAŽE? JE TEŽJE?

Draga Karmina,
letos si januarsko milo slovensko zimo zamenjala za vroče poletje ob čilski obali, kjer si imela seminarje, zdaj si na evropskem severu. Tvoja sla po neznanih kulturah in svetovih, ki jo izživiš vsako leto v izdatni meri, se zadnja leta vse bolj oplaja s širjenjem tvojega bogatega pedagoškega znanja po svetu, s sodelovanjem in predsedovanjem v žirijah svetovnih zborovskih dogodkov, olimipijad in drugih megaprireditev – lani od Kitajske do ZDA, pretekla leta od Finske in Švedske, Rusije do Južne Afrike, Avstralije ... Saj niti ne spremljamo dovolj sistematično in predvsem ne na očeh javnosti vseh teh tvojih žlahtnih misij, razpetih med domom in svetom, zadnja leta, celo desetletje že. Še več?

Kdaj je nastopila tista točka, ko si prestopila lokalne in nacionalne okvire, ko si se z zborom nenehno dokazovala, merila na najprestižnejših tekmovanjih, zmagovala? Zdaj zate vedo vsi, te hočejo povsod. Kako se odločaš, tehtaš, ko si na vrhu, zaželen povsod? Je laže? Težje?

Nisi se pustila zasvojiti nagradam, nenehno si bežala stran od gole športne tekmovalnosti, od vsiljenih standardov in repertoarjev, premalo inventivnih za nemirno raziskovalko tvojega formata. Skozi leta si vztrajno uspešno dokazovala, da je zbor umetniški korpus – kot simfonični orkester, drama, balet, da ni le proslavarska kulisa, relikt preteklosti, ampak vrhunsko, dinamično umetniško telo, ki išče v vse smeri in odpira nove, neznane prostore. Koliko jih samo odpreš vsako leto znova! Kje se oplajaš z vedno novimi zamislimi, kako ubežiš rutini, zasičenosti? Neverjetno je, kako s svojimi visokimi, najvišjimi umetniškimi standardi in najstrožjimi izhodišči vedno znova pronicaš v novi svet ... Kje najdeš ves ta vedno sveži repertoar, vsa ta notna gradiva, vse te glasbe, sodobne, avtentične, tuje, oddaljene? In kje se napaja ta tvoj

silni altruizem, ko z nevsakdanjo karizmo in umetniško silo »vlečeš« za seboj k najzahtevnejšim umetniškim ciljem na desetine pevk, instrumentalistov, vseh mogočih korpusov? Kaj vse si zadnja leta preizkusila? Zamenjala? Angažirala, poiskala, razkrila, vsepovprek premerila ustvarjalna obzorja? A pri vsem ostajala ves čas neizprosno v umetnostni glasbi, kar je danes, v časih glasbenih supermarketov in cross over trendov, zares junaštvo brez primere. Se strinjaš? Iz tvojih ust sem prvič slišala izraz »slow listening«. Se ne bojiš, da te bodo obsodili, da si »glasbena policija«, če se tako krčevito in strogo zavzemaš za umetniško glasbo, za glasbo, ki terja drugačno poslušanje, drugačen, globlji uvid v materijo ...?

Vsako leto septembra, na avdicijah za zbor Carmina Slovenica, poslušaš manj prave glasbe in več »ne grem na kolena, ne bom le senca njena«. Kako se s tem spoprijemaš iz leta v leto?

Oprosti, da te tam daleč stran morim s tukajšnjostjo. Izzveneli so že zadnji ritmi Drum Cafeja in Miraclesa tvojega sestava ¡Kebataola!, minimalizma CS Light ter tvojih lanskih najodmevnejših projektov, ki so vsak po svoje zaznamovali glasbeni tukaj in zdaj. Si zadovoljna z letom, ki si ga pravkar zapustila, in s prostorom in časom, ki si ju tudi začasno oddaljila, a vem, da prihajata nenehno za tabo?

Kako sploh razmejuješ vse te svoje mednarodno-domače dejavnosti, kako vzdržuješ nenehno ustvarjalno kondicijo, ki skozi čas zagotavlja projektom s tvojim podpisom vznemirljivost, najvišjo kakovost, mednarodno prepoznavnost, perfekcijo in superiornost?

Eni si nadevajo umetniška imena, tebi je bilo z rojenicami dodeljeno. In tudi znamenita metonimija: pesmi/Cármina/ Karmína ni naključna. Je globoko vsajena vate in v vse, kar si skozi osemnajst let postavila, zgradila, obdržala na taki ravni, da si v svetu s svojim zborom Carmina Slovenica danes nad rangom Dunajskih dečkov. Pa se tega v mestu in širše niti ne zavedamo. Vem, da ne maraš jamranja, še manj kalimerovstva, niti patetičnih superlativov.

Zato presliši ta del in povej raje, kakšen je bil popinochetovski Čile, ki ga vodi predsednica? Je kaj drugačen od tvoje turneje leta 2003 po Argentini in Čilu, ko smo zaradi snega sredi poletja dvakrat prečili Ande, ko ste pod andskimi vršaci zares uročeno zapele Lebičevega Uroka, na mendoškem stadionu pa v desettisočglavi množici Miso Criollo in občudovali toplino oddaljenega slovenstva v Mendozi? Povej, si šla sama, brez zbora, še enkrat čez Ande? In se spomnila, kako so tvoje punce na terasi porušenega hotela, med od žvepla porumenelimi kapniki, prepevale perujsko pesem Hanacpachap Cussicuinin? In smo se v poletju kepali z rdečim snegom ...

Čeprav zdaj morda občuduješ, vsrkavaš barve in zvoke gozdov Baltika, nosiš s sabo vsaj lanske vrhunce, preizkušnje, preboje in vse vznemirljivo, kar se je dogajalo na domačih odrih, pa tudi tujih. Lani je bilo toliko novatorskega in drugačnega v tvojem opusu z zborom, s skupino ¡Kebataola!, toliko preseganja ustvarjalnih meja, tvojega lastnega angažmaja in altruističnih projektov, kot je festival Attacca, s katerim si prizadevaš mladim izvajalcem in poslušalcem približati vokalno glasbo, omogočiti mladim umetniško doživetje, spodbuditi medsebojno sodelovanje. Tvoj cilj je ohranjati in osvežiti bogato tradicijo slovenskega zborovskega petja v Mariboru in širše. Ti je po

prvi predstavi uspelo? Se ti zdi, da boš premaknila kaj? Da se bodo mladi od potrošništva, četanja in popa spet vrnili k prvinskemu, kakovostnemu petju? Še ne tako daleč nazaj si dala skozi tudi sodelovanje z Opero in baletom SNG v projektu Iz veka vekov Lojzeta Lebiča. Je spomin na predstave lep? Si svoje pionirstvo v prinašanju sodobnega vokalnega repertoarja v te kraje, polne zadrtega tradicionalizma, drago plačala? Ti je bilo kdaj žal za ta ustvarjalni korak? Publika, ki si jo razvadila s prijaznejšim in vsevprek dojemljivejšim Jenkinsovim Adiemusom pred tremi leti, ti je morda malo »zamerila« ta avantgardizem zadnjega leta, dveh? Si s težavo manevrirala med Scilami in Karibdami te recepcije? Povej?

Ko si prav v Čilu s tamkajšnjim orkestrom iz Santiaga premierno izvedla Adiemus v Teatro Municipal v Viña del Mar, si bila deležna navdušenih ovacij. Podobno tudi doma? Kako bi, po tvoje, čilska publika sprejela recimo Lebiča? Ko se spomnim, kako so na šolskem igrišču v malem čilskem mestecu otroci brundali ob slovenskih pesmih, ti zavidam univerzalnost tvojega poslanstva. Kakšno razkošje, kajne?

Meje tvojega sveta niso meje tvojega jezika (po Wittgensteinu), tvoje delo je tako rekoč brezmejno. Kako živiš to brezmejnost?

Spomnim se tiste hecne zgradbe nacionalnega kongresa v Valparaisu (če se ne motim), pinochetovske megalomanije in oboroženih stražnikov, pa pisanih zborov, med katerimi si tako kraljevala s svojimi carminami. Si šla kaj k tisti zgradbi?

Melita

Melita,

že leta se s teh poti vračam s preluknjanim spominom. Tu in tam se spomnim kakšne scene. Verjetno imam vso svojo pozornost le na koncertih, v stalnem organiziranju in koordiniranju česa. Tako po en zares intenziven spomin na vsako pot premorem. Pa veliko medlih, ki jih lahko prikličem le v družbi soudeležencev dogodka. Takrat se čudim in poslušam zgodbe, kot bi ne bila zraven. Prvi Čile? Piščanec in riž vsak dan, mivka v zobeh in ušesih. In dvojni podvig prečkanja Andov. Predvidevam, da so nas argentinski policisti zaklenili v avtobus tam v snežnem metežu visokih Andov, ker smo delovali kot kak trop čudakov, ki tolče s kamenčki in zraven govori neke čudne polgovoreče reke. Vse skupaj pa snema en mladec s kamero. Iz kamna v vodi Lojzeta Lebiča. Vidiš, s svojega prvega pravega gostovanja, bilo je v Slavonski Požegi (kak kraj za začetek vsega tega, ne?), se spomnim le neke dolge mračne dvorane, kjer smo žvečili zeljno solato, steklast pomfri, stefani pečenko in kompot. »Prijatno,« so rekli, mi pa smo jim v zahvalo zapeli Cigani su gusku spekli ... V Južni Afriki vidim sliko hiše, v kateri sem bivala, ki je bojda tudi največji muzej starin na afriškem kontinentu. Forever young, Twin peaks. Toliko preteklosti na tako majhnem prostoru je nekaj čudnih duhov privabilo tudi v mojo spalnico iz 18. stoletja. Bilo je, kot bi me hoteli tisto noč potegniti iz postelje, pred tem pa še malo podaviti. Zjutraj sem baje prišla pred zbirališčno cerkev s podočnjaki, vsa bleda, izčrpana. Zato sem dobila nove gostitelje. Pa sem z njimi, držeč se za roke, pred vsakim obedom pela God 'n roll: »One o'clock, two o'clock, three o'clock – God ...« Na Kitajskem sem na ulici s plastičnimi rokavicami držala bikov kolk in iz njega s slamico srkala kri, z mojih koncertov sodobne glasbe pa so Kitajci bežali iz dvoran s prestrašenimi kriki, v joku. Menedžerji pa so me prosili za kaj »bolj belcanto«. V Kanadi sem skušala na izjemno slavnostnem koncertu obleči koncertno obleko, pa se presenečena nisem več mogla strpati vanjo. Zaradi stresa turneje so mi podivjale maščobne celice. Ob frakastih

dirigentih sem nastopila v olstarkah in pikčasti poletni oblekci. »Very progressive,« so rekli. V Venezueli je bil izjemen odziv na Vampirabile. Stoječi aplavz je trajal 20 minut. Kako veličasten občutek! Organizatorji America Cantat pa so bili obupani. Ves tajming je bil uničen. So kar pozabili, da so prvi dan rekli: »Če smo Pandurja prenesli, bomo vas tudi.« V Rusiji, na festivalu, kamor nas je povabil Valerij Gergiev, me je skozi hotelsko okno v 15. nadstropju hotela, v katerem so menda snemali Jamesa Bonda, gledal moški. Spider-man. Skoraj sem se onesvestila. Bil je čistilec oken. Gergiev pa je med vsakim stavkom simfonije dobival na oder rože ...

Vidiš, kakšne spomine imam. Ti bi pa kramljala o čilskem nacionalnem kongresu!

Šele ob drugem obisku sem ga zares videla, ko sem šla na bližnjo tržnico. Sem po poti zavila v feng shui trgovinico in mi je prodajalec zavrtel Rahmaninove Večernice. Hotel je, da pridem k njemu na večerjo. Bil je s Kitajske in njegov najljubši film je »Valtel blani Salajevo«.

Sem se kar razvnela ob teh spominih. Domislila sem se jih kasno ponoči. Nisem hotela ugasniti luči, ker sem imela za ladijskim podom na stropu netopirje, ki so cmokali. Litvanska zborovska federacija si je za svoj tedenski simpozij izbrala lokacijo ob jezerih sredi gozdov. Baje so tako bolj povezani. Po vseh vodkah in mesu so šli v rusko savno, se fino našeškali z bukovimi vejami in nato odvriskali še v jezero. Pa so se povezali. Jaz pa sem prisluškovala škrtanju v sobi, ki je bila, če odmislimo netopirje, komunistično razkošna. Pa nisem upala težiti, saj sem pravi čudak, ker se ne mečem v vsakem odmoru simpozija v vodo, polno XXL kačjih pastirjev. Lepo je bilo. Predstavljala sem slovensko etnično glasbo, sodobno literaturo in seveda tudi skladatelja Lebiča. Pa so bojda že lani pogledali posnetke predstave Iz veka vekov. Poznajo že vse moje projekte. Zakaj neki ne bi sprejeli Lebiča? Seveda bi ga. Tako kot kjer koli: nekateri bi bili za, nekateri proti.

Kje da črpam ideje? Verjetno iz takih jezer in savn, kot so tiste litvanske, iz ždenja in stalne budnosti. Ta je še posebej naporna, nikoli ne odneha. Pa pritekajo in odtekajo, ene se zataknejo in iz njih naredim škatlo v svoji delovni sobi. In se začne zbiranje materialov. Leto ali dve za en projekt. Veš, kaj je tvoj Steinbeck, zaradi katerega si lani med potresom ure vozila po ameriških avtocestah, samo da začutiš Ulico ribjih konzerv, napisal o idejah? »Ideje so kot zajci. Imaš par, naučiš se skrbeti zanj in kmalu jih imaš ducat.« Lahko pa imaš tudi velik prazen prostor. In grozo »deadlinea«. Kako dobro ponazarja ta beseda občutke, če si ji blizu.

Me namerno jeziš? Svojih repertoarjev nisem drago plačala. Vsi ti moji zvočni eksploratoriumi so mi bili v veselje. Sploh pa se mi zdi, da vseeno ne moremo govoriti o kakšnem posebej zadrtem tradicionalizmu. Če pa že doživim odzive, ki so odraz neke nespremenljivosti umskih pasti, se bolj kot navzven usmerim k strogemu, trpkemu koraku navznoter. Recepcija sodobne glasbe, kot jo doživljam, se mi zdi realna. Mislim, da je sorazmerje števila ljudi, ki jim je ta(ka) glasbena ekspresija lahko blizu, primerno socialni strukturi našega okolja. Popolnoma razumem, da je Adiemus pač bolj poslušljiv za večino. A »če ni novega, tudi starega ni …« je davno menil mojster Eckhart. Zato se ne odločam tako pogosto za muzeje tonov. Sploh pa gre pri novi glasbi tudi za proces sprejemanja novih vzorcev recepcije; in to odpiranje vrat drugačnemu zavedanju je lahko kar trdo. Pri tem gre vedno za tvegana dejanja, saj se

prelamljajo konvencije.

Opazko o Dunajskih dečkih bom kar preslišala. Imam preveč asociacij na lipicance in mozartkugle.

Če upam na pozitivne vplive festivala Attacca? Jasno da. V veselje mi bo vsako bitje, ki bo v svoje življenje vneslo novo dimenzijo kvalitetnega preživljanja časa z glasbo.

Pišeš o univerzalnosti mojega poslanstva. Prepogosto to tudi sama pozabljam. Treba me je spomniti. Šele tako, v pripravah na predavanja, ko gledam posnetke vseh teh projektov, vidim, da se je tega res nabralo. In da se je tudi zelo prijelo. Morda v tuji prsti še bolj ... In ko sem kje na poteh, me vedno znova preseneti, kako je to mnogim po svetu zelo pomembno. Sem zavoljo tega enkrat celo dobila popust pri najemu tradicionalne lesene hiške na samem severu Kanade, kamor prideš le z letalci in kjer sem od radosti nad šarmom smrek in jezer in morja cel julij kurila kamin.

Kako se spoprijemam z »ne grem na kolena«, sprašuješ. Melita, ne grem na kolena. Odposlušam te napeve in s taistimi glasovi leta kasneje nastopim, zavzeto vpetimi v srednjeveške korale ali Pärta. In upam, da bo slovensko obdobje čaščenja LCD, MP3, GSM, GPRS, DVD, DVX ... enkrat mimo. Da bodo Liedli, Interspari, Hoferji prenehali biti spovednice praznim, izgubljenim dušam. Da bo pragmatična sodobna družba dojela, da je umetnost pač nekaj več kot posneti svoj CD in narediti glasbeni spot. Kolikokrat sem že to povedala? Za večino, tako neizmerno navdušeno nad hedonističnimi zmožnostmi, ki jih nova slovenska realnost omogoča, je šele sedaj nastopilo pravo življenje. Slovenske sanje. Veliko lažje je vtakniti v uho MP3 kot vežbati in ustvarjati glasbo, čas je enostavneje izkoristiti na četih kot z oblikami krativnega delovanja; koncertna gostovanja pa najbolje zamenjaš z all inclusive last minute poležavanji na kaki turški obali ... Vidiš, v Ameriki, od koder sem se nedavno vrnila, so mnogi to že dojeli. No, »elita« seveda. Ampak te je dovolj, da imam tam kaj početi. Skoraj dobesedno razgrabili so me različni ansambli: za oblikovanje dramaturgije projekta, za postavitev predstave vokalnega gledališča, za koreografijo. Zelo zanimive izkušnje. Študenti podiplomci na univerzi so me po mojih predavanjih vprašali, kaj trenutno berem in kako po minutah poteka moj dan. Domala enaka vprašanja kot tista južnoameriških top menedžerjev, s katerimi sem imela leadership delavnice. Nič neposredno o muziki. Pač pa o načinu življenja. Pomembna so jim bila moja stališča. Samo da sem se otresla večnih vprašanj o tempih, dinamiki, intonaciji in teh obrtniških stvareh! Opijala sem se s skoncentriranim napojem virov, izkušenj, zanimivih ljudi, informacij, z dosegljivostjo vsega, kar me zanima slišati, videti, spoznati, imeti. In prvič sem bila povabljena na pravi Balkan Party, z živo igrano glasbo. Nekje sem pripravila predavanje in ga začela z: »Resia under mountain Kanin, which politically belongs to Italy ...« – pa se mi je vse sesulo v prvih minutah. Na violino so mi takoj zaigrali Ta lipi moj černi potok. Že poznajo rezijsko glasbo: »Zverinice iz Rezije nikogar se ne boje«.

Da bi me obsodili za glasbeno policijo? Vem, da imam prav, ker se upiram določenim trendom. Pa ne vsem cross over trendom. Samo cenenosti, plehkosti, poenostavljenemu užitkarstvu in instant zabavljaštvu. Ni težko gladiti in blagodejno božati naših čustev z lepim, ugodnim, celo lagodnim. Veliko težje je nagovoriti etos življenja. In ob tem se marsikateri junak naše kulturne scene spremeni v nadlego.

In ko na takih poteh iz kovčka zlagam vse materiale, ure in in ure posnete glasbe, vidim, koliko vsega se je v teh letih zgodilo. Oj, res se je nabralo na stotine ljudi in res jih je večino treba na nek način potiskati in vleči. Vendar se mi zdi, da bo tako šlo vse dotlej, ko bom še rekla »gremo tja«. Ko se bom slišala reči: »pojdite tja«, bo vse mimo.
Cross over all, pač.

Karmina

Avtorica pisma Melita Forstnerič Hajnšek, Večer, 2007





NASPROTI

USTVARJAJOČ V SVOBODI, KI JO OMOGOČA POLOŽAJ, KO SI LE OB STRANI VELIKIH GLASBENIH DOGAJANJ

Odraščala sem v kulturi, ki je hitro sprejemala tuje vrednote: od italijanske mode do tuje glasbe. Odraščala sem v kulturi, ki je bila ponosna na to, da lovi korak z zahodnim svetom, čeravno so se tudi tukaj (ali bi se vsaj lahko) dogajale stvari, ki so umetniško bolj vznemirljive od tistih v tujini.

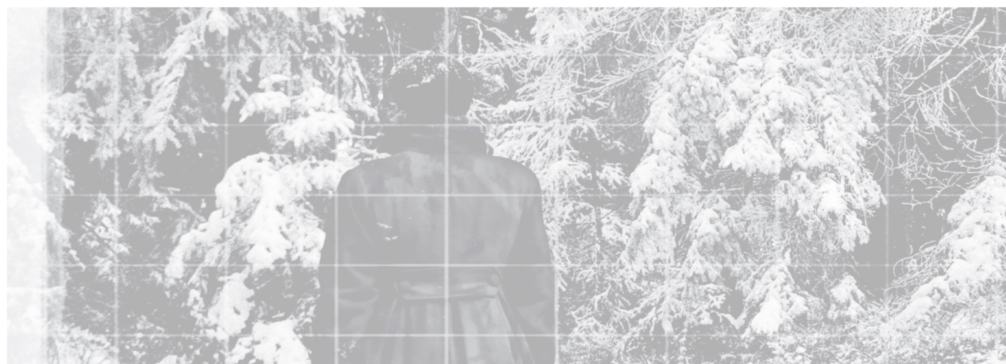
Zato se mi zdi naša kulturna identiteta še vedno zmedena. Nismo se prav zares pospravili pod Srednjo Evropo in nismo dobili njene deklarativne etikete, ker se enostavno nismo čutili enaki Poljakom, Madžarom in Čehom. Mi smo vendarle bili svobodnejši, saj smo se lahko odpeljali do obljubljene dežele debele Berte v Šentilju na avstrijsko-jugoslovanski meji in kupili pralni prašek, kavo in zaboj z rižem. Nismo se pustili potisniti v Vzhodno Evropo z Bolgari, Srbi ..., saj nismo stali v vrstah za milo in jabolka. Natanko smo se poučili, kje je geografska meja Balkana, in se uprli, da smo mi del tiste muslimansko-pravoslavne, čobansko-gasterbajtrske, čevapčičarsko-baklavarske kulture. Mi smo vendarle z Zahoda. A Zahod nas ni videl ob sebi. Videl nas je nekje megleno med Postojnsko jamo (kot prvim postajališčem na poti na morje) in dalmatinskimi otoki (kjer so se jedli jastogi in lignji na žaru), Krkom (ker se tako zanimivo lahko mučiš z izgovarjavo k-r-k) in Sarajevom (»Je zelo glasno slišati strele iz Sarajeva k vam domov?«). Na eni svojih prvih turnej v tujino so me zahodnjaki najprej prijazno spoznavali s televizijskim aparatom, začenši s šumenjem, da se ne prestrašim preveč. Ko so spoznali (vidno razočarani), da mi je ta predmet znan, so se potrudili z drugimi tehnološkimi dosežki, ki jih mi »od tam« verjetno ne poznamo, in mi

izjemno »step by step« demonstrirali uporabo fena. Tedaj tudi jaz več nisem hotela biti del Zahoda. Ta superiornost mi je bila odvratna.

In tako smo pač identiteto lahko imeli le sami s seboj. S svojima dvema milijonoma prebivalcev, a z iluzijo, da smo pomembni. Če drugače ne, vsaj kot strateška točka za druge. Za velike. Kako bi sicer opravičili, da je tod plul Jazon, da so tod divjali Turki sem ter tja, pa Napoleon, pa Hitler in drugi veliki »masters«? A mi smo bojda peli in peli. In tako ohranili svoj narod, svoj jezik in kulturo. In imeli rek »trije Slovenci zbor« — in spet smo lahko peli.

Zaradi vsega tega sem osvobojena vsake zares velike tradicije. Tradicije kultov umetnika, velikih skladateljskih, dirigentskih in drugih izvajalski imen, tradicije velikih teoretikov, kritikov in ustvarjalcev našega glasbenega, kulturnega miljeja. Pripadam mali glasbeni sredini. Osvobojeni zakonov trga. Ustvarjajoč v svobodi, ki jo omogoča položaj, ko si le ob strani velikih glasbenih dogajanj. To je bil velik privilegij za mojo ustvarjalno svobodo. Ta privilegij glasbenoustvarjalne svobode pa hkrati pomeni neprivilegiran družbeni in ekonomski položaj. Če sem lahko s prvim privilegijem odletela visoko in daleč, je drugi to letenje priklenil v omejen radius. Obstaja velika svoboda in hkrati tudi nevidne omejitve. Možen je vzpon, a prestop v svet velikih, največjih je od tukaj skorajda nemogoč. Za preboj na velika bojišča je potrebno močno zaledje. Tega strateškega člena ta sončna stran Alp ni razvila. Svoje bojevnike pušča same. In: deratizacijski udarec okolja nastopi slej ko prej.

Pred festivalom Choregie aka Choregie, 2009





OTROK UMETNIK

PRAVICA OTROKA JE, DA JE UMETNIK

Nekaj mesecev je, odkar sem se vrnila s Svetovnega simpozija za zborovsko glasbo v Rotterdamu. Trienalno srečanje strokovnjakov, zbranih resnično z vseh koncev sveta, je nedvomno najimenitnejše in najpomembnejše, kar pripravlja IFCM (Svetovna federacija za zborovsko glasbo). Tudi tokrat sem se vrnila z novimi idejami. A letos je bilo zame še posebej zanimivo, saj je bila ključna tema simpozija »enaki glasovi« in »otroški (pri nas mladinski) zbori« – kot nekak odmev na pobude močne mednarodne »children's choir mafia«, ki se ubada s ključnimi temami tega področja. Dnevi v Rotterdamu so postali nepozabni zaradi čudovitih pogovorov ob večerih z »mafijskimi« kolegi in prijatelji. Že tema sama je bila takšna, da kar sama poraja vprašanja o ustvarjalnosti, o otroku – in številna mnenja uglednih strokovnjakov so ponovno potrdila moje prepričanje: pravica otroka je, da je umetnik. In pod ta naslov zlahka strnem nekaj razmišljanj.

izpiranje

»Glasba ne pozna meja«, »glasbe ni treba prevajati, saj je vsakomur razumljiva«, »glasba gradi mostove« … Te in take formulacije, klišejske parole so redno del ohlapnega, sicer dobronamernega navdušenja, ko se srečujemo na raznih zborovskih tekmovanjih, festivalih. Mladinska zborovska glasba je največkrat degradirana na neglasbene cilje ali ambicije. Otroški oz. mladinski zbori zlahka postajajo nosilci neglasbenih idej, še posebej takih, kot je »glasba v službi miru«. To postaja obremenjevanje z ideološkim formalizmom. Na festivalih se resda lahko gradijo mostovi, vendar so ti na osebni ravni, zunaj koncertnega odra. Le čista, dovršena umetnost pa je tista, ki zna spregovoriti, kar ima povedati.

Prav to pa me zavezuje, da vedno razčiščujem lastne poglede na glasbo in na vlogo glasbenih pedagogov in zborovodij v koordinatah otroške glasbene ustvarjalnosti. To je imperativ za razmislek o pomenu umetnosti za generacijo, ki raste. In vedno nov premislek o tem, kako se najti v prostoru med ustvarjanjem umetnosti in vzgojo z umetnostjo.

Že Grki so poznali etični pomen glasbe, ki naj v razvoju mladih pripomore k moralno zaokroženemu človeku; v srednjem veku je glasba za otroke služila predvsem kot vez z bogom; kasneje je enoglasno slavila »dom in cesarja« in se v preteklem stoletju prevesila v široko socialno bazo, včasih tudi z nujnim padcem kvalitete.

Tudi sedanje družbeno počutje, zdravje našega okolja, sega v umetnost, glasbeno kulturo oziroma nekulturo, vse tja do najmlajših.

piramida

Resen pristop k takim razmišljanjem pa nujno pokaže tudi različne nazore. Zaverovanim v »visoko umetnost« ta tematika večkrat ni dovolj pomembna za načrtno obravnavo. Po takem gledanju se »resnična« umetnost rojeva in oblikuje na drugih ravneh človekovih izpovednih hotenj, medtem ko je glasbena ustvarjalnost otrok – še posebej zborovska – nekje bolj »spodaj«; pač glasba, ki jo lahko odpravimo z dobrohotnim nasmeškom, z neglasbeno floskulo ali pa jo samo dobrohotno »prenašamo«.

Želja po najvišji možni demokratični kulturni poustvarjalni soudeležbi pa še ni dovolj za uveljavitev samobitnosti naše mladinske glasbe in postavitev umetniške veljave, ki bi štela med nacionalne in splošne kulturne zaklade. Še vedno znova bo treba vlagati svojo energijo v pridobivanje vidne vloge v družbi in jo obdržati ter razvijati. Tukaj je vloga, lik in pomen zborovodij, glasbenih pedagogov in organizatorjev neprecenljiva. Le ti lahko postavljajo kriterije, standarde, ustvarjajo pogoje, zahtevajo in pričakujejo … in ti lahko zatem tudi sejejo.

Individualno pojmovanje vrednosti in namena zborovskega petja pri mladih je pod vplivom različnih razumevanj. Nekateri zborovodje jo bodo razumeli tako, da morajo z napornim in intenzivnim vežbanjem treh pesmi skozi vse leto usposobiti svoj zbor za dobro predstavitev na reviji ali koncertu. Tako se bo zanimanje in potrebe otrok za glasbo žrtvovalo artizmu ali celo lastnemu častihlepju. Kdo drug bo obrnil v drugo smer in gradil na ceneni pop ali kvazi belcanto glasbi. To je svoboda glasbenega pedagoga, zborovodje. A prav ta svoboda veča njegovo moralno odgovornost. V svoje delo vnesti zavest, da je količina pridobljenega znanja manj pomembna kot pridobljena potreba po glasbenem doživljanju. Names-to dogmatizma je treba razviti zdravi kriticizem. Ta nas vodi naprej in naprej, k bolj umetniškim hotenjem.

V takih razmišljanjih zagotovo veliko pomeni misel enega od očetov sodobnega mladinskega zborovstva (to se je kot samostojna demokratična zasedba pojavilo pravzaprav šele v začetku 20. stoletja, po dolgih obdobjih, ko so v zgodovini glasbe dominirali deški zbori, deklice pa so prepevale le v internatih ali sirotišnicah) Zoltana Kodalyja, ki pravi: »Vsak človek pod petnajst let je bolj talentiran, kot je nad petnajst. Otrok je nedvomno najbolj dovzetna in navdušena publika za pravo umetnost. Umetniško je nekaj, kar lahko čuti le mladosten, odprt duh.«

Ko je nekoč nekdo prisostvoval mojemu pogovoru z zborom, se je čudil, kako ta poteka – kot med sofisticiranimi umetniki. Po razgovoru s pevci pa je ugotovil, da so to normalni urbani pevci, ki si delajo oznake na robovih not in morebiti kdaj pa kdaj med vajami razmišljajo o matematiki. In ti otroci se skozi proces transformirajo v ustvarjalce, kar takoj postavi vprašanje, ali je otrok lahko umetnik.

simbol čustev

Verjamem v to, da je otrok lahko umetnik, ali vsaj v to, da je ansambel otrok enakovreden glasbeni korpus, na katerega lahko spreten glasbenik zaigra in ustvari umetniški izdelek – ali pa vsaj ima taka hotenja. Mnogo sodobnih umetnikov in filozofov meni, da je glasba simbol človekovih čustev. Glasba torej zveni tako, kot človeška čustva čutijo. Vsi osnovni parametri glasbe: ritem, melodija, harmonija, timbre (barva), dinamika in celo menjujoče se strukture so podobne človekovemu čustvovanju – čutijo življenje. Napetosti, pričakovanja, razpleti v človeškem življenju so podobni napetostim, pričakovanjem in razpletom v glasbi. Umetnost, ali konkretneje glasba, je nekaj popolnoma človeškega, zelo nam je blizu, saj je del vsakega izmed nas. Vsa ta pričakovanja, napetosti, razpleti so vsakdan slehernega otroka. S tem se torej otrok skozi svojo »življenjskost« približa umetnosti. In tako je ta tudi del otroka. In s tem je otrok lahko tudi del umetnosti. Ne samo kakor lik v njej, temveč tudi kot ustvarjalec.

V mnogih okoliščinah mislimo na otroke oz. na glasbo, ki jih obdaja, na glasbo, ki jo prostovoljno izbirajo za svojo, na njihovo vzgojo skozi glasbo, pa na vpliv glasbe na otrokovo izobraževanje in še in še. Redkeje pa pomislimo na to, ali je lahko otrok umetnik ali, bolje, – kdaj postane otrok umetnik. Pa vendar: 14-letno dekle s predolgimi nogami in rokami je v kontekstu zbora umetnik. Skozi petje je postala vitalni del umetniške kreacije: ona proizvaja glasbo, vadi glasbo in nastopa z glasbo, daje čustvene ekspresije k idejam skladatelja. Ona zadovoljuje estetske kriterije glasbenih del. Ko, na primer, stoji na velikem koncertnem odru, pred njo simfonični orkester in dirigent – takrat pevka svoje delo opravi tako, kot se od nje pričakuje. Pasijon ali Magnificat je izzvenel, kot so si ga skladatelj in poustvarjalci zamislili. Takrat je ona po vseh kriterijih umetnik. Umetnik je ta, ki proizvaja umetnost, ki vadi umetnost, ki izvaja umetnost – demonstrira umetniška znanja in spretnosti. Če vadimo naš umetniški potencial s proizvajanjem, vadenjem in izvajanjem umetniških del, se naše umetniške sposobnosti razvijajo in rafinirajo. Enako se razvijajo in rafinirajo pri otroku ali odraslem človeku. Pomembna je njegova udeležba. Ta je tista, ki je merilo in pogoj. Je pogoj za pridobitev tehničnih znanj, potrebnih za zmožnost poustvarjanja glasbenih del in, najpomembnejše, merilo o muzikalnosti, merilo brezpogojne in iskrene predanosti glasbi takrat, ko jo izvaja.

Da je nekaj umetniško, ne sme biti definirano niti s starostjo niti s spolom. Naj nas takrat, ko priznavamo otroku, da je enakovreden umetnik, ne begajo romantične umetniške figure, kot si jih nekateri radi predstavljajo: glasbenik, ki mistično objema svoje čelo, ali Mozart v evforični fazi skladanja Čarobne piščali … Naš pogled mora preko teh kultov umetnika v preteklosti. Da je nekaj umetniško, je definirano z aktivno udeležbo v izvajanju umetnosti. In tako je lahko ta umetnik tudi petnajstletni otrok. Na določeni stopnji je njegovo umetniško ustvarjanje seveda zelo različno. Vendar se mi zdi pomembno, da ugotovimo, da je otrok enakovreden, ko govorimo o tem, kdo je lahko umetnik. Pomislimo: koliko duhov v preteklosti je zapustilo bivanje na zemlji že

v svoji mladosti, a za seboj pustilo velika umetniška dela. In če k temu dodamo še to, kako se prag zrelosti pri otrocih na vstopu v enaindvajseto stoletje spušča navzdol, je ta primerjava še bolj zgovorna.

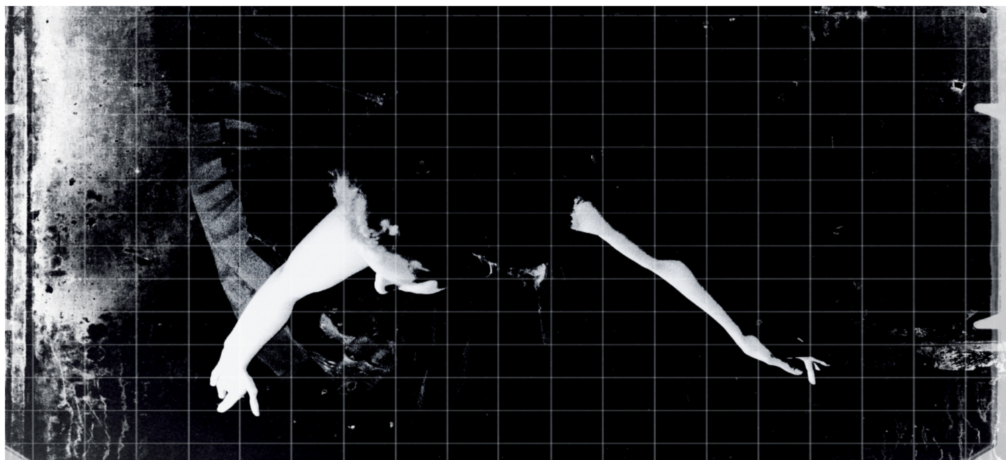
Kako ustvarjati, voditi in vzdrževati to stopnjo, ki ji rečemo »umetniško«, je moje vsakodnevno vprašanje. Ne zaradi strokovnih vprašanj. Nanje ves čas poskušam najti svojo lastno rešitev (odgovor) skozi intenzivno pridobivanje izkušenj in znanj. Najprej zaradi vprašanja: kako biti in obstati v okolju, kjer so vrednote postavljene in s tem poenostavljene na rezultate – rezultate raznih zbirov točk. Tukaj vedno bolj uspeva le človek – tekmovalec. Tekma, rezultat. Kako naj poučim okolje o svojem poslanstvu, ki je tako neotipljivo in nima športnega rezultata, ki je izmerljiv na republiški tekmi športnih društev? Biti umetnik ni tako popularno.

In drugo, kako uspevati v svetu »odraslih«, v svetu »profesionalcev« z ustvarjanjem z mladimi? Kako prevzgojiti ljudi, da prepoznajo to usidrano diskriminacijo?

Vemo: za vse dobre glasbene kreacije je potrebno trdo delo in disciplina, veliko talenta in volje, veliko ljubezni in predajanja. Do tja je dolga pot odrekanj ... In če ne dovolimo zgolj pasivnosti v dojemanju glasbe, ampak samo perceptivno aktivnost, smo naredili velik korak k pomembnemu pedagoškemu principu, ki pravi, da človek hitreje sprejema, dojema in razume ter trajneje hrani vse tisto, kar je izkusil v lastni praktični izkušnji. Skozi ure dela, aktivnega muziciranja, smo pri mladih pevcih razvili disciplino individualne aktivnosti, s tem pa občutek za lastno dejavnost; v kolektivnem dejavnem muziciranju smo razvili dragocen občutek za lastno vrednost človeka, uresničeno v skupnem delu z drugimi ljudmi, skozi delovanje, ki ne more biti več egocentrično, asocialno in nehumano. Odmik od pojavov naše družbe in časa, ki vodi v bodoče preračunljive ekonomske in politične račune, v tržno razmišljanje in sploh izgubo pristnih človeških vrednot. Pedagogi, vzgojitelji, ki se vsakodnevno približujemo otrokom, imamo odgovornost spoznati vrednost svojega poslanstva in zavzeti odgovorno stališče ter si s svojim pristopom dosledno prizadevati za ustvaritev teh ciljev.

Naši zbori, 1999





BOŽJI DAR

ESTETSKA MORALA

Pred nekaj leti sem začela z nekakšno zavistjo gledati na delo režiserjev. Svoboda pri izbiri materiala, ki oblikuje njihove predstave, se mi je zdela tako magična. Vzeti dramsko besedilo, iz njega izbrati odlomke, premetati, črtati, dodati lastne misli ... vse je tako drugače kot pri glasbenikih t. i. »umetniške glasbe«. Naša evolucija poteka od mladih let, ko se moramo skozi leta in leta izobraževanja v vsem čim bolj približati nekemu interpretativnemu idealu, za katerega pravzaprav niti ne vemo, kako se je vzpostavil, ne kdaj in tudi ne po čigavem vzoru. On enostavno je. Je neka tradicija, ki se prenaša iz roda v rod. In verjamemo, da so skladatelji izpred nekaj stoletij želeli natanko tako izvedbo. Tudi sama sem bila od nekdaj fascinirana nad poznavanjem vsake še najmanjše potankosti »zgodovinsko osveščenih interpretacij«. Kot mlada dirigentka sem se zato hotela čim bolj priučiti, kakšni tempi so sprejemljivi, kakšna je najidealnejša dolžina določene korone, kakšna je primerna stilna interpretacija, kakšna je postavitev tona v tem ali onem obdobju, kakšen je muzikalni ideal v izvajanju tega ali onega skladatelja in podobno. Odstopanja bi bila kaznovana. Dovoljena so le redkim – in takrat so izjemno nagrajena, nato vsesplošno sprejeta in nato postanejo nov kanon izvedbe za prihodnje generacije. In še vedno proučujem vse možne vire, da bi se interpretativno čim bolj približala zvoku, ki naj bi bil značilen za določeno stilno obdobje, za določenega avtorja, določeno okolje, jezik, formo. In to pomeni približevanje nekemu imaginarnemu idealu, ki obstaja le v teoriji (v praksi pa kot nekak podedovan kodeks naših predhodnikov). A svoboda znotraj teh okvirov obstaja in vedno imam dovolj manevrskega prostora za lastno kreativnost. Vendarle pa moja zavist še ni poniknila. Včasih si zato dam priložnost, da se moja želja po večji svobodi vsaj malo poteši in največkrat najdem uteho v etnični in sodobni glasbi. Ti dve imata običajno veliko večje igrišče, po katerem se lahko svobodno gibljemo.

svoboda z mejami

Največ sem o estetiki morale razmišljala, ko sem kot članica žirij spremljala izvedbe na stotine dirigentov in morala kasneje v pogovoru s kolegi te izvedbe tudi oceniti. Tako sem dozorevala v razmišljanju o estetski morali.

Menim, da dirigent ne more delovati brez védenja, da smo poustvarjalci umetnin skladateljev – veličin, tudi nekajkrat večjih od nas samih. Izvajati kreativno, svobodno, a z moralno in estetsko obvezo do interpretacije glasbenih del, ne da bi zašli na stranpoti z našo osebnostjo preobloženih izvedb, vase zaverovanih interpretacij, ki gredo preko meja – vse do samovšečnih ekshibicij ... Tudi to je odgovornost, ko se odločamo za poklic dirigenta. Področje »interpretiranja« je namreč precej spolzko, zato so si nekateri skladatelji želeli, da se njihova glasba zgolj »izvaja, igra« in ne »interpretira«. Večkrat pri kakšnem umetniku naletimo na idejo, da je treba avtorjevo delo oživiti na novo s t. i. (re)interpretacijo, kar je zagotovo znak velike dirigentove arogance. In tudi ni neredko slišati, da je notni zapis skladatelja nepopoln in da ga je bilo treba nadgraditi; drži, da dirigenti povprečno ignorirajo skorajda polovico zapisanega nad notami. Izvajalci smo dolžni razumeti partituro kot sveti dokument, katerega vsebina nam da informacije, ki jih potrebujemo. Seveda ni redko, da nekoga, ki sledi in spoštuje partituro, proglasijo za »akademskega«, »mehanskega, pedantnega ali celo nemuzikalnega«, medtem ko bo slava šla k »ekspresivnemu«, »izvirnemu« dirigentu, ki je svoboden v razumevanju partiture. Jasno, prava resnica leži nekje na sredini, saj ni absolutne, definitivne in pravilne interpretacije. Tak očiten primer je, da največkrat ni nobenega smiselnega razloga, s katerim bi pojasnili, zakaj skladb ne izvajamo v predpisani dinamiki. Saj je tudi znotraj zapisanega dinamičnega okvira mogoče narediti zelo veliko. Jasno je, da je med ppp, pp, p zelo velika razlika. Pri glasbenem ustvarjanju na visoki ravni obstajajo razlike prav na tej zelo subtilni ravni. Zelo občutljivo uho bo namreč zagotovo zaznalo, da lahko »piano« znotraj dinamične stopnje zazveni na več načinov.

biznis

Ni nepomembno opozoriti na trend iskanja novih imen, kar v dirigentih spodbuja željo, da bi bili za vsako ceno drugačni od drugih in se tako prebili na trgu. V iskanju »tržne niše« se odločajo za izvedbe, ki želijo biti čim bolj oddaljene od vsega, kar smo doslej slišali, zato včasih nastajajo prav groteskne interpretacije. Še več takih pa nastaja predvsem zaradi pomanjkanja znanja, saj se marsikdo čez noč spremeni v dirigenta. Ni redko, da občinstvo meni, da gre pri dirigiranju za »božji dar«, nekateri glasbeniki pa, da je dirigiranje dokaj hitro priučljiva veščina in da je za dirigiranje potreben samo talent. Ta, pa naj bo še tako velik, še zdaleč ni dovolj. Dirigenta »sestavlja« veliko usvojenih veščin in razvitih sposobnosti: fizičnih, gibalnih, analitičnih, slušnih, psiholoških, intelektualnih in filozofskih. Ni namreč malo spretnih »taktircev« ali odrskih ekshibicionistov. Veliko glasbenikov se za ta poklic odloča, ker imajo željo po vodenju; gre za egotrip, ki ima bolj malo skupnega z resnim in odgovornim ustvarjanjem glasbe. Obstaja celo rek: vsak diktator si želi postati dirigent. Tudi ni redko, da solidni glasbeniki iznenada, prav čudežno, postanejo dirigenti, ki se jim zavoljo uspešnosti na solističnem področju celo tolerira pošastno slabe izvedbe, vse zavoljo trženja imena. Vendar pa je za dirigiranje potrebno globoko znanje in spekter več talentov, ki gredo daleč preko zahtev, potrebnih za uspešno kariero instrumentalista ali pevca. Brez neskončne radovednosti do čudeža kreativnega procesa ustvarjanja, spoštovanja notnih zapisov, intelektualnih dosežkov preteklosti,

bogate fantazije o tem, kako notne zapise oživiti v glasbeni izvedbi, težko govorimo o dirigentu umetniku. Težko govorimo o dirigentu umetniku brez poglobljenega poznavanja glasbeno-teoretskih vsebin, urejene in disciplinirane manualne tehnike, jasne predstave o historičnih izvajalskih praksah, poznavanju glasovnega aparata, tehničnih značilnosti orkestrskih instrumentov in še in še. K temu je treba dodati še etičen odnos do bogate glasbene dediščine preteklosti in odnos do glasbe našega časa.

V današnjem času, ko je dirigiranje že postalo biznis, kjer je pomemben kult osebnosti in hiter vzpon med slavne, je sposobnost kritičnega razmišljanja ter vzpostavljanje intelektualnih in filozofskih stališč do funkcije dirigenta še posebej pomembna. Dirigent našega časa mora razmisliti, kaj umetnost dirigiranja sploh je. Seveda upoštevajoč to, da so za to potrebne mnoge veščine, osebnostne lastnosti in popolnoma jasna slika meril, kar je možno doseči le z dolgoletnim, intenzivnim, poglobljenim ukvarjanjem z idejo dirigiranja. Seveda so možne bližnjice do kratke slave, bližnjice do umetnosti dirigiranja pa ni. Pri estetski morali dirigenta gre resnično za filozofsko razjasnjen odnos, da gre pri dirigiranju za služenje umetnosti in ne za uveljavljanje sebe v vlogi vodje, in to ni enostavno spoznanje.

Predavanje za Litvansko zborovsko federacijo, 2007





PRASLOVENŠČINA

NAŠA KULTURNA IDENTITETA JE ZMEDENA

Slovenski izraz »država« ima v jezikovnem ozadju, v praslovenščini, pomen = držanje skupaj, obstojnost. In če vprašam, zakaj imamo svojo državo in zakaj je tako pomembno ne biti del neke druge države, potem se mi kot prvi odgovor ponudi: zaradi kulture (umetnosti, jezika) – gibala slovenskega zgodovinskega razvoja in prostorov svobodnega izražanja. Kultura kot povezovalna samostojna sila v družbi, ustvarjalna in dinamična, raznolika, izzivalna in kritična, prostor samozavedanja, kritičnega mišljenja, samorefleksije, vizij … In predvsem najpomembnejši razločevalni znak Slovencev: »držanje skupaj«. Pa to najbrž ni pravilen odgovor.

perverzije
Kultura je vedno bolj nekaj, kar sicer milostno prenašamo, a če bi le bilo možno, bi jo dali še malo bolj na stran. In tako se seveda tudi stori. Na stran se jo odrine kot vrednoto. In posledično tudi vse, kar je potrebno za njen obstoj, začenši s finančnimi odmerki javnih sredstev in drugimi oblikami financiranja. Umetnost dobiva položaj družbenega parazita, ki moleduje za svoj obstoj in se mu narekuje, da naj preživi z lastnimi sredstvi. Kar perverzno sugerira komercializacijo. Družba se sedaj raje ozre najprej, po tistem od zunaj, in predvsem po tistem, kar je čim bolj zabavno in čim bolj udobno. Zazibana v poenostavljen model hedonizma. Zabava zmeraj in povsod. Za potešitev vesti, da smo vendarle naklonjeni kulturi, pa poseže po cenenih surogatih: zmagovalnih talentiranih sopranistkah, treh tenorjih in podobnih pojavih. Naša kulturna identiteta je zmedena.

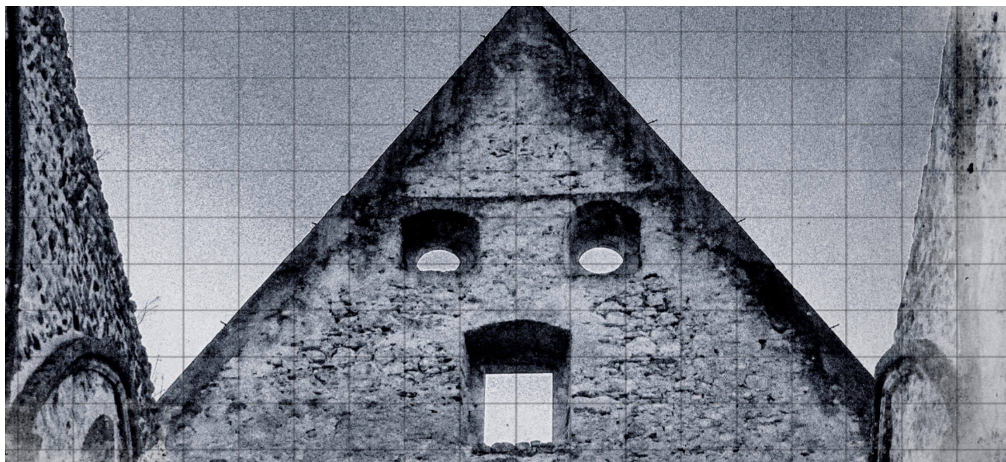
In še o občutkih ob proslavi? Izgleda, da so domoljubje ali patriotska čustva demode, da ne znamo vzneseno zapeti svoje himne, nismo ganjeni ob dogodku, kjer se

pojavlja slovenstvo, da nam atributi države ne pomenijo nič. Enostavno ne čutimo pripadnosti. Ne doma ne v svetu.

Drža distanciranih opazovalcev je sedaj najbolj varna in zato priljubljena. In tako namesto prazničnega vzdušja, ker pač ni vznesenih socialno-ekonomskih statističnih podatkov, raje rinemo v močvirje politične krize. Druge ideje Slovenije in slovenstva pa več ne gojimo. Kot bi več ne vedeli, zakaj smo si tako želeli imeti svojo državo, zakaj jo imamo in kako bi bilo, ko bi je ne imeli.

Ob proslavi slovenske osamosvojitve, Večer, 2011





TENKOČUTEN PREPLET GLASBE IN GIBA

Karmina Šilec je vokalni glasbi zapisana od otroštva. Kot umetniška vodja zbora Carmina Slovenica, ki ga vodi od leta 1989, je s svojo predanostjo, drznostjo in vero uspela porušiti številne tabuje, odpreti nove prostore izraza, ki se razkrivajo v interdisciplinarnih celostnih stvaritvah. Carmina Slovenica je kompleksna organizacija, ki poleg koncertnega ansambla združuje festival ATTACCA, založništvo, festival glasbenega gledališča Choregie, izobraževanja. Za svoje delo je prejela številne ugledne nagrade. Med njimi nagrado Prešernovega sklada za projekt Vampirabile, ugledno mednarodno nagrado Robert Edler Prize za prispevek stroki v svetovnem merilu, nagrado mednarodnega gledališkega inštituta ITI Music Theatre Now, Glazerjevo listino idr. Pravi, da je vokalno glasbo začutila že v mladosti: »Od nekdaj je namreč primarno človeško izrazno sredstvo v vseh kulturah in tradicijah. Tisočletja človeštvo spoznava in priznava nenavadno moč zvoka, glasu, glasbe. Petje v življenje prinaša radost, spremlja človekove obrede in prehode, povezuje človeka z božanskim ali božjim, s tistim, kar je večje od nas. Veščina petja je del vseh največjih svetovnih religij in izročil in v svojem pomenu združuje izredno širok razpon glasbene izraznosti. Petje umirja in dviguje duha, odpira srca, lajša smrt. Petje povezuje ljudi v njihovih mislih, namerah, vedenju, ljubezni ... Zato mi je vokalna glasba najljubša.«

Kot umetniška vodja pevskega zbora Carmina Slovenica, ki ste ga prevzeli leta 1989, ste zboru podelili novo identiteto.
Kako ste pristopili k preoblikovanju in zakaj?
Če pogledam najprej našo umestitev v svetovni kulturni prostor, moram omeniti, da smo skupno kariero začeli z mednarodnimi tekmovanji, s sodelovanjem na pomembnih mednarodnih festivalih, zatem pa se je fokus premaknil na bolj

specializirana področja oziroma na tematsko obarvane projekte, kot je bil denimo Musica Inaudita (dela skladateljic redovnic) in druge tematske usmeritve. Zatem je evolucija vodila k vzpostavitvi vokalnega gledališča ali gledališča glasov. Carmina Slovenica je s tem postala določen fenomen na področju vokalne glasbe, po katerem je znana tudi v svetovnem glasbenem gibanju. Tako je sedaj Carmina Slovenica ansambel, o katerem pišejo doktorske disertacije, delajo razne raziskave, predvsem na ameriških univerzah, kjer so precej aktivni v iskanju novega in drugačnega.

Kaj je botrovalo širjenju glasbenega pristopa s scenskimi prvinami?
Razvoj v to smer se je zgodil zelo naravno. V nobeni umetniški obliki ni človeško telo na tak način izpostavljeno in s tem tudi »ranljivo« kot v odrski umetnosti, in to je zelo izzivalno in vznemirljivo. Telesa artikulirajo energijo, delovanje izvajalcev. Dihanje, petje, govor so gib. Glasba in gib (večkrat ples) pa sta neposredno povezana. Predvsem etnična glasba, domala v vseh kulturah oziroma tradicijah, ima skorajda neločljivo vez z gibom. Tudi sodobna glasba često spodbuja taka snovanja in umestitve izvajalcev na oder. Gre torej za naravno nadaljevanje od petja h gibu, od giba do umestitve v prostor.

Podobno se vpenjajo v delo druge dejavnosti, ki jih organizacija pokriva ...
Da. Carmina Slovenica pokriva več dejavnosti: koncertni abonma, festival ATTACCA, založništvo, festival glasbenega gledališča Choregie ... Ena izmed dejavnosti je tudi izobraževalna, v okviru katere izvajamo pevsko šolo CS.

Ali pa na primer ansambel ¡Kebataola!, katerega ustanoviteljica ste. Bi lahko izpostavili razlike med ansamblom in zborom Carmina Slovenica?
¡Kebataola! je komorni ansambel, ki se je v zadnjih letih profiliral kot zanimiv poustvarjalec predvsem sodobne, pa tudi srednjeveške glasbe. Z glasbeno-scenskimi projekti Navpične misli, Prasonata, Miracles, Stripsody 1, Stripsody 2, Spixody in drugimi je prinesel svež pristop k izvajanju vokalnih del in na slovenskih odrih doslej še neizvajano sodobno glasbeno literaturo. Oba ansambla, ki ju vodim, raziskujeta nove zvoke, nove vokalne tehnike, nove oblike izraza v interdisciplinarnem delu z vizualno umetnostjo, dramo, gibom in literaturo. Je pa ¡Kebataola! edina vokalna zasedba, ki goji sodobno komorno in tudi solistično vokalno glasbo in izvaja zvočno poezijo. Zaradi tega posebnega poustvarjalnega pristopa menim, da je ¡Kebataola! ansambel, ki pomembno plemeniti slovensko glasbeno sceno. Ansambel ¡Kebataola! sestavljajo izkušeni ustvarjalci, ki sicer delujejo na različnih področjih operne, zborovske, etnične, džezovske glasbe in dramskega gledališča. ¡Kebataola! se ukvarja z raziskovanjem zvočnih prvin, z osnovnim fonetičnim materialom kot najmanjšim delcem jezika, z njegovo čisto zvočnostjo in vplivom besede na »novo glasbo« ter na avantgardizme v njej. Izvaja nesemantično zvočno poezijo, ki uhaja iz polja poezije in prehaja v polje glasbe, torej na performativno raven. Pri izbiranju repertoarja projektov je glas razumljen kot instrument, kot prepričljiv, zgovoren, eklatanten, otipljiv jezik sam zase, ki širi meje vokalne koncertne predstave in ustvarja zvočne pokrajine. Za razliko od jasne zborovske formacije Carmine Slovenice ¡Kebataola! projektno prilagaja tudi svojo zasedbo. Odvisno od repertoarja – od solističnih do komornih del. Z uporabo razširjenih vokalnih tehnik in z interdisciplinarnimi projekti pa se tako ¡Kebataola! kot Carmina Slovenica nagibata k izvajanju projektov, ki uspevajo v sečišču glasbe in giba, zvoka in svetlobe, podobe in objekta.

Kakšno je vaše mesto v omenjenih ansamblih?
V obeh ansamblih je moja vloga enaka: izbiram repertoar in ga pripravljam z izvajalci, sem skratka njun umetniški vodja in dirigent ter odvisno od projekta tudi režiser, koreograf, kostumograf in podobno. V procesu nastajanja predstave je moja vloga, da posredujem, organiziram, ritualiziram. Takrat lahko opazujem, nadzorujem, zaznavam, ugotavljam. Sem velika ušesa, velike oči vsem izvajalcem. Takrat predlagam, privabljam, zavračam, spodbujam.

Kaj pa ideje? Od kod se porajajo?
Iz ždenja in iz stalne budnosti. Ta je še posebej naporna, nikoli ne odnehaš. Ideje pritekajo in odtekajo, ene se zataknejo in iz njih naredim škatlo v svoji delovni sobi. Pa se začne zbiranje materialov. Leto ali dve za en projekt. Ideje so kot zajci. Imaš dva in se hitro množijo. Tak proces se torej običajno prične z neko idejo o temi, ki me zanima in jo želim razviti. Sledi iskanje različnih virov, materialov, nekako povezanih s temo: od slikovnih, zgodovinskih, socioloških, antropoloških, literarnih, filozofskih ... in vzporedno s tem tudi širši nabor glasbenih del, ki lahko sodijo v ta kontekst. Sčasoma se prične selekcija, čiščenje, dopolnjevanje ... Vse skupaj traja kakšno leto dni, medtem pa seveda potekajo vse druge aktualne aktivnosti. Sledi načrtovanje termina premiere, izbor izvajalcev, umetniških sodelavcev in predvsem dolgotrajen študij nove glasbe.

Zakaj glasbeno gledališče? V čem je njegov čar?
Gledalec je izročen gledališkemu dogajanju in na nek način lahko s situacijo na odru posegamo v njegovo »varnost«. V primerjavi s konzumiranjem katere koli druge umetnostne zvrsti (poezija, kiparstvo ...), kjer ima bralec oziroma gledalec avtonomijo mentalnega podoživljanja umetnine, avtonomijo v tempu, v količini, v času, v ritmu recepcije umetnine, ga glasbeno gledališče vrže z njegove tirnice. Knjige ali slike se od gledališča razlikujejo, ker lahko spodbudijo šok, razburjenje … – vendar se v estetski recepciji ti odzivi spremenijo v razne oblike refleksije. Medtem ko neposredna in časovna in prostorska prisotnost glasbenega gledališča in dogajanja na odru iz misli prestopi neposredno v dimenzijo življenja samega. Zato je ta izkušnja lahko toliko bolj »agresivna« do občinstva. Če je glasbeno gledališče sodobne glasbe kot postdramsko gledališče odprto za širok spekter izraznih sredstev, je prav sodobna glasba sama (ki bi sicer lahko samostojno habitirala tudi na koncertnem odru) tista, ki zaživi na odru tako silovito, da gledalcu dobesedno uniči kontemplativno varnost. Gledalec je potegnjen v predstavo. Nočemo, da prizore racionalno razlagamo in razumemo, izzivati želimo asociacije: lastno produktivnost gledalca, spodbujeno z nabojem med odrom in gledalcem. Kar se v glasbenem gledališču v resnici zgodi, se ne zgodi samo na odru in med pevci, ampak v vmesnem magnetnem polju. Pevci na odru predstavljajo aktivni pol tega polja in so odgovorni za cilj, zaradi katerega delajo predstavo. Od njih je odvisna kvaliteta napetosti med odrom in gledalci in torej tudi razlike v sprejemanju.

Pred tremi leti ste zasnovali festival Choregie – festival novoglasbenega gledališča. Kaj je porodilo idejo za nastanek festivala?
O nastanku festivala Choregie smo razmišljali že nekaj časa, ključna za nastanek pa je bila nagrada ITI (International Theatre Institute) na tekmovanju New Music Theatre in moja udeležba na podelitvi nagrad. Takrat sem dobila veliko spodbud tudi na mednarodni sceni. Pri razvijanju ideje o konceptu Choregie sem veliko črpala iz grške

tragedije in vloge zbora v njej. Pa tudi iz nenehnih iskanj združitve vseh parametrov (glasba, govor, gib, oder …), ki so sledila skozi dolga stoletja – od nastanka opere, gesamtkunstwerka, performansov. Spremeniti smer, opustiti že znano, ki nam je tako ljubo, in ga zamenjati za neznano, ki nam še ne more biti ljubo, je dokaz vere. Umetnost je stališče.

Kakšen je pomen poimenovanja – Choregie?
Beseda choregie izhaja grščine, kjer bi naj choregi bili nekakšni meceni umetnosti. Sama sem namreč pri razvijanju ideje o konceptu choregie veliko črpala iz grške tragedije in vloge zbora v njej. Termin »novoglasbeno« pa se nanaša na glasbo, ki je nastala v današnjem času, in pa na glasbo, ki ni stalnica na odrih in je za nas tako rekoč nova. S tem imam v mislih denimo srednjeveško polifonijo, na primer dela skladateljic in podobno.

Kako terminološko pojasniti in zamejiti pojem glasbenega gledališča oziroma Choregie?
Razmišljanja, kaj Choregie je, lahko strnem v: je gledališče, ki ga vodi glasba, kjer glasba, jezik, vokalizacija in gibanje soobstajajo, se dopolnjujejo ali stojijo drug drugemu ob strani v določeni enakovrednosti. Vendar so lahko izvajani z drugačnimi izvajalci, v drugačnem socialnem ambientu, kot je to običajno kategorizirano v primeru opere ali muzikala; je prostor, kjer glasba in gledališče igrata komplementarni in potencialno enakovredni vlogi; dehierarhiziranje standardnih gledaliških in glasbenih sredstev; zgostitev med seboj večkrat dokaj odtujenih govoric (igra, petje, ples, gib, svetloba); prostor, kjer so glasbene, prostorske, gibalne in igralske oblikovne ravni avtonomne umetnosti, ki je bolj »inkluzivna« kot »ekskluzivna«. Morda je lažje definirati, kaj Choregie ni (kot je definiral Salzman): ni opera, ni opereta in ni muzikal.

Kako pa bi opredelili prisotnost glasbenega gledališča v Sloveniji?
Glasbenega gledališča v Sloveniji ni prav veliko, če seveda odmislimo opero, tu in tam kakšno opereto in muzikal. Prav tako je precej odrinjeno ob stran, saj ni institucionalizirano ali vsaj primerno financirano. Z ustanovitvijo zavoda Choregie smo imeli vizijo, da bi ustvarili profesionalno zaledje za vrsto glasbeno-scenskih projektov, ki bi zajeli najširša polja glasbenega gledališča. Produkcija glasbenega gledališča namreč potrebuje določene tehnične zahteve, in to seveda pomeni resen, z opero in dramo primerljiv proračun, saj so za realizacijo potrebni enaki segmenti (scena, kostumi, luč, ozvočenje in tako dalje). Seveda pa se bo zelo težko razvijalo, če bo nastajalo v marginalnih prostorih in če bo edino glasbeno gledališče, ki je produkcijsko (finančno in prostorsko) pokrito, romantična opera.

Vendar kljub temu opažamo premike, umeščenost nekaterih del »novoglasbenega gledališča« v gledališke festivale (na primer na letošnjem festivalu Borštnikovo srečanje smo si lahko ogledali predstavo Evropejci). Zakaj je pomembno uvajanje festivala novoglasbenega gledališča kot posebne oblike festivala pri nas?
Glasbeno gledališče vodi oziroma narekuje glasba. Poznam Evropejce in J. Adameka, saj sva se spoznala prav na New Music Theatre tekmovanju pred leti; vesela sem, da je bil povabljen na Borštnikovo srečanje. Kak obstoječi festival resda tu in tam umesti kakšno glasbeno predstavo v svoj program, a to nikakor ni dovolj. Choregie namreč spodbuja nastajanje novih del, saj deluje kot generator premiernih

uprizoritev. Tako vizualnih, gibalnih projektov, ki jih vodi glasba, do scenskih koncertov, kjer je kultura očesa v podrejenem položaju.

Hkrati pa je usmerjan z izhodiščno mislijo in zastavkom; prvo leto je bila to misel mojstra Eckharta: Če ni novega, tudi starega ni, drugo leto obrnjena misel Če ni starega, tudi novega ni, v letošnjem letu pa se osredotočate na (Ne)dolžnosti. Kaj prinašajo izhodišča?
V prvi izdaji smo se odpirali v prostor in z mislijo Če ni novega, ni starega skušali pomagati razumeti, zakaj sodobna glasba, zakaj ta festival ... Drugi festival je prinašal spoj umetnosti preteklosti z našim časom – zato parafraza prvega in Če ni starega, tudi novega ni, letošnji pa ima podnaslov Like a Virgin in prinaša poglede na idejo devištva.

In tudi premierno predstavitev vseh predstavljenih projektov.
S tem uresničujemo enega izmed ciljev – spodbujati produkcijo novih del, če je to le možno.

Novost letošnjega leta je tudi mednarodno tekmovanje novoglasbenega gledališča Choregie. Selekcija v zasedbi Aldo Kumar (skladatelj), Jernej Lorenci (režiser), Giovannino Raffanelli (pevec) in Karmina Šilec (dirigentka) je že bila opravljena. Žirija se na podlagi ogledanega ni odločila za podelitev ne prve in ne druge nagrade s pojasnilom, da je glasbeni del, ki naj bi v glasbenem gledališču imel vidno vlogo, skorajda praviloma poenostavljen ali pa potisnjen v spremljavo vizualnega dogajanja. Tako bi težko govorili o predstavah, ki jih »vodi« glasba. Ali bi potemtakem sklepali, da je glasbeno gledališče podrejeno »klasičnim gledaliških formatom«? Kje iskati vzroke?
Mislim, da ne gre ravno za podrejenost formatom. Tekmovanje je vedno specifična stvar in je seveda precej spolzko. Če govorimo o glasbenem gledališču, potem je pač najbrž logično, da je zelo pomembna raven glasbeno delo, njegova izvedba, vloga glasbe v celotnem konceptu predstave. Seveda pa se z vprašanjem, kaj je glasbeno gledališče pri nas, šele pričenjamo resneje ukvarjati in v teh premišljevanjih so najbrž pomembni tudi takšni dogodki, kot je bila okrogla miza na prvem festivalu, in razmišljanja teatrologov, režiserjev, skladateljev, performerjev in drugih. Enoznačnega odgovora pa najbrž ni.

Tudi v načinu sodelovanja med režiserjem/koreografom in glasbenim ustvarjalcem/dirigentom vnaša novosti. Na kak način poteka sodelovanje?
V Choregie je najti razhierarhiziranje standardnih gledaliških in glasbenih sredstev. Sredstva, ki tvorijo projekt Choregie, ne ilustrirajo in ne podvajajo drug drugega, marveč ohranjajo lastno identiteto in se ne zanašajo na neko konvencionalno hierarhijo med seboj. Raznoteri žanri so povezani v eni uprizoritvi (gib, ples, petje ...), sredstva so uporabljena bodisi uravnoteženo bodisi v prid enemu (predvsem glasbi); spoj tega ima zelo različne pomenske smeri. Pri Choregie gre za zgostitev med seboj večkrat dokaj odtujenih govoric (igranje, petje, ples, gib, svetloba). Glasbene, prostorske, gibalne in igralske oblikovne ravni so tukaj avtonomne. Takšno je potem tudi sodelovanje med ustvarjalci. V glasbi je notni zapis v neposredni oblasti glasbenika; recepcija izvedbe glasbenega dela je tako odvisna le od njegovih spodbud. Za glasbo v predstavi Choregie to ne velja več na enak način; ta zato zahteva od glasbenika popolnoma drugačno izkušnjo. Prisoten je namreč dejavnik, ki

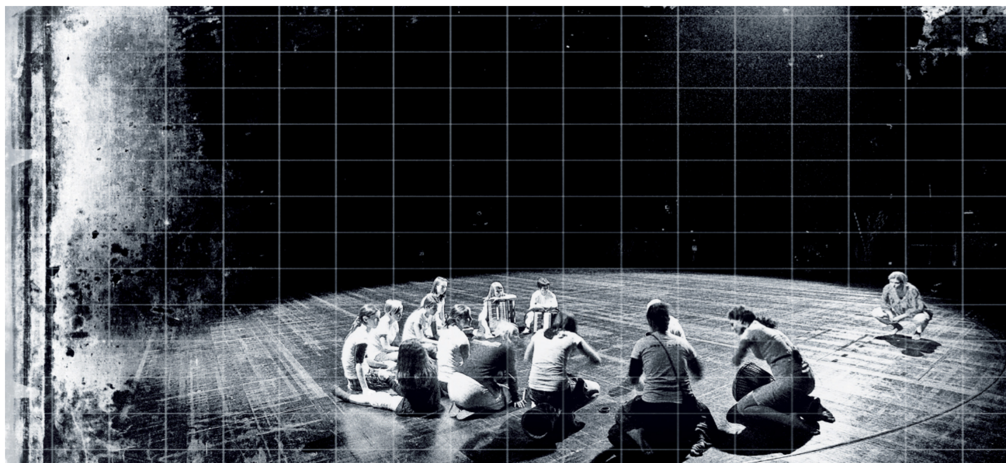
žarčenju glasbe priključi še kulturo očesa, občutek za zunanjo obliko. Glasba je umetnost časa, je čas in trajanje. Glasba narekuje gibanje prek ureditve odrskega prostora, zato je v tem konceptu pomembno razmerje med glasbenim izrazom in prostorom, v katerem naj bi ta izraz zaživel – pomembno je njuno harmonično razmerje.

Kakšne načrte imate za festival v prihodnosti?
O prihodnosti festivala bi sedaj težko govorila, saj je njegovo dosedanje delovanje finančno vezano na podporo EPK 2012. To se letos izteka in festival bi moral najti finančno okrilje nekje drugje. To je osnovni predpogoj za kar koli v prihodnosti.

Kaj pa osebni načrti in lastno ustvarjanje?
Svoje bodoče ustvarjanje vidim v razvijanju vokalnega gledališča. Gre za vzpostavljanje razmerij med izraznimi sredstvi (pevec, glasba, gib, svetloba, prostor), za uprizoritveno hierarhijo, ki jo sicer preko glasu določa partitura in narekuje gibanje prek ureditve odrskega prostora. Choregie – vmesna oblika med koncertno in odrsko, živo umetnostjo – ni zaključena in dokončna oblika. Po eni strani se nagiba k čisti glasbi, po drugi strani pa se otresa nadzora in se razvija v svobodnejši atmosferi. To je velik izziv. Taki bodo tudi januarski premierski projekti, ki jih pripravljam: scenski koncert Placebo ali Komu potok solz ne lije – meditacija na temo trpljenja in materinske ljubezni, glasbeno-kostumska pokrajina Ženske radosti s sodobno in zgodnjo glasbo ter performativna inštalacija Kdo bi si mislil, da sneg pada.

Spletni portal uprizoritvene dejavnosti www.sigledal.org, 2012, avtorica Jasmina Založnik





MAGIČNE KRETNJE

OBLIKOVANJE KOLEKTIVA

Ko se zbiramo na vajah zbora, se pripravljamo na nastope, koncerte ali celo tekmovanja, se v pripravah srečujemo z najrazličnejšimi situacijami in vzdušji v ansamblih. Včasih so naši pevci po celodnevnem delu ali obveznostih v šoli utrujeni; drugič so nezbrani, nemirni; kdaj napeti; kdaj pa tudi pretirano veselo razpoloženi. Različna počutja in čustva, ki jih skupina odraža, so lahko za delo primerna, lahko pa so tudi taka, ki proces dela zavirajo in vodijo v smer, ki nam ne ustreza. Zato je treba zbor pred samim delom – vajo ali nastopom – ustrezno čustveno usmeriti, uglasiti.

Vsem zborovodjem je popolnoma jasno, da je treba glasovni aparat razvijati in kultivirati s posebnimi, tako imenovanimi upevalnimi vajami. Te so sestavljene tako, da spodbujajo usvajanje pravilne dihalne tehnike, širijo glasovni obseg, gibčnost glasu, izenačujejo glasovne registre … Tem vajam večina zborovodij posveti ustrezen del zborovske vaje. Velikokrat so prav te vaje, največkrat nevede, hkrati tudi vaje za »mentalno« uglaševanje pevcev, za ustvarjanje delovnega vzdušja, za spodbujanje delovne koncentracije. Prav mentalno uglaševanje pevcev je namreč tista prva in osnovna stvar, brez katere tudi vsi drugi deli vaje ali koncerta niso mogoči oziroma so njihovi rezultati bistveno drugačni. In kot imamo vaje za usvajanje vokalne tehnike, tako lahko uporabljamo vaje za mentalno pripravo pevcev. Kolikšen delež svoje energije smo pripravljeni vložiti v tako pripravo pevcev, pa je odvisno od našega odnosa do tega področja, naše osveščenosti in seveda znanja, ki ga o tem imamo. Večina zborovodij ima za seboj leta usvajanja znanj s področja dirigiranja oziroma manualne tehnike, vokalne tehnike, glasbene teorije, izvajalske prakse, poznavanja glasbene literature ter številnih drugih področij, vezanih na vodenje zbora. Z njimi so nas dobro oborožili v procesu izobraževanja v času študija glasbe in na različnih

strokovnih seminarjih. Veliko manj možnosti pa imamo izvedeti kaj o tem, kako skupino ljudi psihološko pripraviti na delo, na stres, ki ga nastop lahko povzroči, na soočanje s težavami v medsebojnih odnosih znotraj skupine, kako postaviti vlogo vodje v odnosu do skupine. Predvsem pa, kako na to delo ustrezno pripraviti sebe, zborovodjo.

samouki
V teh razmišljanjih običajno ostajamo sami, iščemo rešitve, uporabljamo neke metode, sredstva in upamo, da nam bo ta del našega dela nekako vendarle uspel. Ko se kot vodja soočaš s številnimi problemi vodenja skupine, sčasoma ugotoviš, da sta glasbeni talent in strokovno znanje premalo. Tukaj navodil in pravil ni. So pa ure razmišljanj, leta iskanj, kilometri izgubljenih poti, številna razpotja ... In jasni cilji: homogena skupina, sproščeni odnosi, pripravljenost za delo, koncentracija, volja, umirjenost in veliko energije.

Odgovoriti na vprašanje, kako vse to doseči, je zelo težko. Podati tiste prave nasvete, navodila ali metode prav tako. Še največ, kar lahko naredimo, je to, da opozorimo na ta pomemben aspekt v delu zborovodje. Načini, kako pristopiti k tovrstni lastni pripravi in pripravi skupine, ki jo vodimo, so tako raznoliki, kot smo raznoliki mi. Le naša lastna »metoda« bo za nas najboljša. Vendar je ta seveda tudi najtežja, saj si jo moramo šele ustvariti.

tehnike
Za čas, v katerem ustvarjamo, je značilna naglica, površnost, netolerantnost, napetost in številna podobna stanja in čustva. Z njimi vsakodnevno živimo. Prinašamo jih iz delovnega okolja v svoje domove, in obratno. Prinašamo jih tudi v skupine, v zbore. Ko se taka negativna stanja seštevajo ali celo množijo s številom ljudi v skupini, se pogosto ustvari vzdušje, ki otežuje delo, včasih pa ga lahko celo onemogoči. Takrat se stanja zavemo in skušamo situacijo rešiti. Večkrat pa je to nemogoče, saj pevcev ne zmoremo ali ne znamo ustrezno usmeriti. Da nas takšno stanje ne preseneti in smo nanj pripravljeni, je priporočljivo v naše delo vnesti nekaj elementov, ki skupino ustrezno usmerjajo k že omenjenim ciljem.

Osnova za gradnjo takega kolektiva je ustrezna odprtost in sproščenost ljudi v skupni. To velja za pevce vseh starostnih in socioloških skupin. Brez izjem in brez predsodkov. Sprostitvene tehnike so primerne za vsakogar. Vsakdo jih potrebuje in naj bi jih rad izvajal. Bistveno pa je, da vodja ve, kako in zakaj katere vaje uporablja, vanje verjame in jih dosledno izvaja. Enako lahko pričakuje tudi od pevcev. Če ni enotnosti v tem osnovnem, enostavnem segmentu priprave, jo težko doseže kasneje, v kompleksnejših dejanjih, razmerjih in odnosih. Sprostitvene tehnike pevce in zborovodjo telesno, čustveno in miselno pripravijo na skupno ustvarjanje. Posameznike, ki so prišli na vajo iz najrazličnejših okolij, pa povezujejo v kolektiv. Ustvarjanje pozitivnega delovnega vzdušja tako prepustimo posebnim tehnikam za pripravo ansambla, siceršnje vaje za vokalno tehniko pa uporabimo v njihove osnovne namene. Sestavimo si sklop vaj, ki bodo na pevce delovale na več področjih: koncentracija, sprostitev napetih delov telesa (največkrat vrat in ramena), pravilno dihanje, višja raven pozitivne energije, volja, gibčnost in dobra koordinacija telesa, neverbalni stiki s sopevci in zborovodjo itd. Pri izboru tehnik smo svobodni. Vendar pa je pomembno pomisliti: vaje naj bodo take, da v začetku ne vzbujajo nelagodnih

občutkov. Mnoge tehnike so namreč zasnovane tako, da pričakujejo telesne stike med izvajanjem vaj, kar mnogim povzroča neprijetne občutke. Prav tako se je pomembno izogniti ideološko opredeljenim metodam, torej tistim, ki so vezane na religije ali kakšne druge ritualne obrede. Vaje naj bodo toliko enostavne, da jih lahko izvajajo vsi udeleženci in so v njih vsi lahko uspešni. Obvezno naj bodo povezane s pravilno dihalno tehniko in spodbujanjem zdrave telesne drže. Od tod naprej je izbor zelo raznolik in vsak lahko najde tistega, ki mu ustreza.

V svetu obstaja več tehnik, ki so nam pri tem lahko v pomoč. Večinoma so dobile naziv po avtorjih, ki so jih razvili, in v nadaljevanju predstavljam nekaj tehnik, katerih elementi so primerni za delo s skupino pevcev. Osnovne informacije naj bodo spodbuda k razmišljanju, kaj lahko vključimo v lastno delo. Sama sem jih modificirala, povzela nekaj elementov, prilagodila delu s svojimi skupinami in si tako sestavila svoj arzenal vaj.

Aleksandrovo tehniko je ob koncu 19. stoletja razvil igralec Frederick Matthias Aleksander. Kot igralcu mu je na odru večkrat zmanjkalo glasu. Z opazovanjem sebe in z reševanjem svojih glasovnih težav je to tehniko potrpežljivo razvijal. Ugotovil je, da so njegove težave posledica sunkovitih gibov glave in vratu. V svoji metodi proučuje, kako je mogoče spoznati privzeto napačno držo in kako se naučiti nove. Metoda uči sproščeno stati, pravilno hoditi, sedeti, ležati. Osvešča opazovanje napak v telesnih položajih in premikanju. Uporaba Aleksandrove tehnike olajša bolečine v vratu in ledvenem delu, pripomore k boljšemu dihanju, preprečuje visok krvni pritisk in lajša težave ukrivljene hrbtenice. Kot tehnika se je močno uveljavila v gledališču, saj vpliva na telesno koordinacijo in s tem na igralski proces in karakterizacijo likov znotraj tega. Posebej dobrodošla je pri novih članih ansambla, ki imajo slabše zavedanje lastne telesnosti. Za sproščanje se mi zdi zelo dobrodošel avtogeni trening; to je neke vrste avtosugestija, ki vpliva na stanje duha in telesa. Šest osnovnih vaj je v začetku 20. stoletja določil berlinski psihiater J. H. Schultz. S posebnimi obrazci se osredotočamo na občutek teže, na občutek toplote, na zaznavanje bitja srca, na spremljanje in zaznavanje dihanja, na pleksus solaris/ sončni pletež, na glavo. Za avtogeni trening je značilna tudi uporaba sugestivnih gesel, ki jih večkrat zapored ponavljamo. Jasna in kratka gesla morajo biti usidrana v podzavest, od koder vplivajo na naše delovanje. Sprostitev torej dosegamo s koncentriranjem. Bolj ko se sprostimo, bolj se ta gesla sidrajo. Prvi, osnovni občutek sproščenosti zaznavamo skozi občutek teže v desni roki, zatem v levi, v obeh rokah; nato v desni nogi, v levi nogi, v obeh nogah; počasi se preseli v celotno telo. Avtogeni trening vodi do sprostitve in do splošne stabilizacije osebnosti.

Tri notranje borilne veščine stare Kitajske so tai či, ba gua in hsing–I. Ba gua ni samo notranja borilna veščina, ampak je uporabna tudi kot zdravilna veščina in meditacija v gibanju. Za nas so zanimivi elementi tai čija in ba gua. Ba gua kot zdravilna veščina je celo starejša kot tai či; veščina hoje v krogu se je pojavila pred več kot 4000 leti v taoističnih samostanih kot zdravilna in meditativna vadba. Hoja v krogu je predhodnica ba gue kot borilne veščine. Osnova gibov je I-čing, 5000 let stara knjiga, ki jo imajo za klasično taoistično knjigo o naravi sprememb in kako se pojavijo. Tehnika hoje v krogu pri izvajanju ba gue pomaga umu in telesu sprejeti spremembo, kar je koristna veščina glede na to, da hitrost sprememb v naši družbi povzroča toliko stresa in napetosti. Predvsem se osredotočam na koristnost hoje v krogu, s katero

skušamo doseči tri med seboj prepletene cilje: olajšati zmožnost uma za doseganje mirnosti, spokojnosti in jasnosti; ustvarjanje močnega, zdravega telesa s sproščenimi živci in veliko vzdržljivostjo, ki jo potrebujemo za normalen delovni dan; razvijanje ravnovesja, in, še pomembneje, zmožnost vzdrževanja le-tega v notranjosti, medtem ko se naš notranji svet ali dogodki v zunanjem svetu spreminjajo, pogosto prehitro, da bi jim sledili. Hojo v krogu v ba gui se lahko naučijo vsi, ne glede na starost in gibalne sposobnosti. Osnovni trening notranje moči se sestoji iz učenja osmih »sprememb dlani« in kako jih kombinirati s hojo, vrtenjem in sukajočimi gibi rok ter s konstantnimi spremembami smeri. Namen dihalne terapije ni učenje določene dihalne tehnike, temveč čim bolj sproščeno in neprisiljeno dihanje. Večina ljudi diha kratko, njihov dih je plitev, površen. Tehniko so začeli uporabljati v tridesetih letih prejšnjega stoletja v Nemčiji (Ilse Middendorf), zdravnik J. L. Schmidt pa je razvil dodatno masažo za sproščanje mišic, ki delujejo v procesu dihanja. Dihalna terapija navaja na zavestno pravilno dihanje, vključuje pa raztezalne vaje in vokalno dihanje; določeni glasovi lahko namreč pravilno dihanje okrepijo ter tako pomagajo govoru in petju.

Osnovno načelo Feldenkreisove metode je »zavedanje skozi gibanje«. Feldenkrais je po lastnih telesnih izkušnjah, ko se je po poškodbi znova korakoma učil hoje, razvil posebne vaje, s katerimi človek začuti samega sebe in pride s svojim telesom do novih izkušenj, predvsem pa se zna sprostiti. Feldenkreis meni, da večina ljudi izkorišča le 10—20 odstotkov svojih gibalnih sposobnosti in da ljudje postanejo bolj gibčni že s tem, da nek gib izvedejo zavestno. Po tej metodi se lahko prepoznamo kot ljudje, ki smo sposobni početi, kar je za nas primerno in kar prispeva k našemu nadaljnjemu razvoju. Da bi pridobili to sposobnost, se moramo izuriti v pozornosti do samega sebe. Naši vzorci gibanja izražajo naše notranje in zunanje vedenje; kažejo nas take, kakršni smo kot celota. Elementi te metode nam omogočajo, da se zavemo gibov, ki smo jih navajeni, vzorcev svojega gibanja, da se postopoma učimo novih možnosti gibanja in z njimi zamenjamo navajene vzorce gibanja; tako osvobojeni lahko izbiramo med navajenim in na novo odkritim gibanjem. Pri Feldenkreisu ne gre toliko za tehniko, temveč za miselno in delovno izhodišče. Ta je osnova za živahen proces, ki ga lahko vsak začenja vedno znova in na nov način.

Največ elementov v svojem delu uporabljam iz joge, ki je stara več kot 5000 let in je del hindujske filozofije ter ima za cilj združitev človeškega duha z vesoljnim duhom. Joga je življenjski slog, povezan sistem vzgoje telesa, uma in duha. Ker joga ni religija, marveč praktični pripomoček, njene tehnike lahko izvajajo budisti, židje, kristjani, muslimani, hindujci in ateisti. Joga je enotnost z vsem. V ožjem smislu pa pomeni joga obvladovanje in nadziranje življenjskih impulzov. Njen cilj je samospoznanje, samorealizacija skozi telesne akcije. Jogiji gledajo na telo kot na vozilo duše, kar je odlična prispodoba. Določene, za naše delo pomembne cilje lahko dosežemo s tem, da vadimo jogijske tehnike, predvsem asane in pranayame, torej nekatere »nižje« stopnje: telesne vaje, nadziranje dihanja in sprostitev. Vaje ali asane (v sanskrtu: mirna drža) izvajamo počasi in do tiste mere, ko nam je še prijetno in se dobro počutimo. V določenem položaju vztrajamo med mirnim dihanjem. Smisel vaj je ohraniti telo gibčno, voljno, vsaka asana pa ima tudi globlje delovanje na različne telesne funkcije. Asane razvijajo globoko dihanje, sproščene gibe in umsko osredotočenost.

Pomembne učinke dosegamo tudi z vajami za raztezanje (streching), ko raztezamo

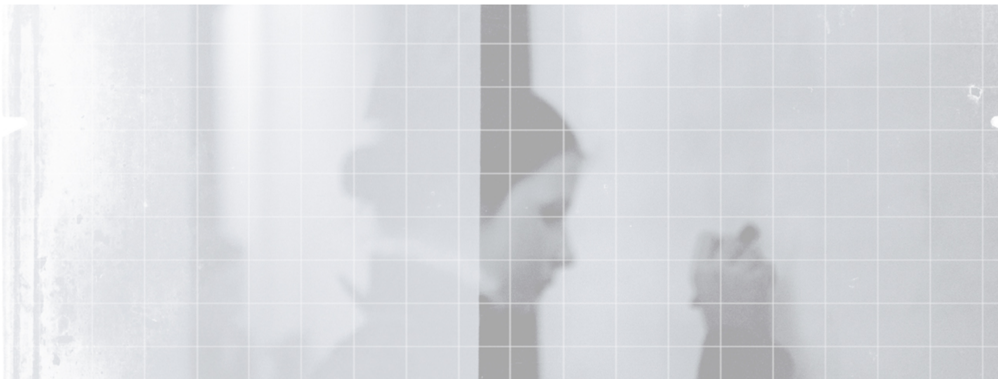
posamezne dele telesa; te zadržimo nekaj časa v določenem položaju in jih nato spet sprostimo. V raztegnjeni mišici smemo čutiti rahlo napetost. V vsakem raztegnjenem položaju vztrajamo od 10 do 30 sekund, tako dolgo, da začetna napetost popusti. Dihamo globoko ter enakomerno in diha ne zadržujemo.

Bolj dinamične akcije pa prinaša tenzegriteta, ki je sodobna različica magičnih kretenj staromehiških šamanov. Beseda je skovanka iz dveh besed tenzija in integriteta. Napetost je dejavnost, ki nastane s krčenjem in sproščanjem kit in mišic v telesu, integriteta pa je pogled na telo kot na celostno, popolno, dopolnjeno celoto. Tenzegriteta se poučuje kot sistem gibov. Poudarek magičnih kretenj je predvsem v vrednosti gibov in posledicah, ki jih ti gibi porajajo. Magične kretnje niso izmišljene. Porodile so se kot posledica dobrega počutja, ki so ga ustvarjale nekatere telesne drže ali poseben način premikanja rok in nog. Posledice teh posebnih gibov so lahko tako dramatične, da se zato imenujejo magične kretnje. Osnovna ideja magičnih kretenj je ta, da se vsak človek rodi z določeno količino energije, na katero ne morejo vplivati zunanje sile, kar pomeni, da je ne morejo ne povečati ne pomanjšati. Ta količina energije ustreza za uresničitev vseh želja, ki jih imamo. Torej: obsega energije, ki nam je prirojena, ne moremo povečati, lahko pa si pomagamo s prerazporejanjem te energije. Za dosego svojih ciljev, za telesno spretnost in treznost pa človek potrebuje gibko telo.

Pretok energije si spodbudimo z akupresuro, ki je neke vrsta masaža s pritiskanjem na določene točke telesa. Temelji na vzhodnjaškem nauku o jinu in jangu. Življenjska energija kroži skozi telo po kanalih ali tako imenovanih meridianih in vzdržuje ravnotežje med močnimi elementi janga in zavirajočimi elementi jina. Kadar se ravnotežje poruši, je telo ogroženo in lahko zboli. Porušeno ravnotežje popravimo s pritiskanjem, udarjanjem ali masiranjem različnih točk na koži ob meridianih. Pritisk na določene točke ima neposredne učinke na glas.

Tehnika suzuki je aktivna disciplina, ki izhaja iz več polj: baleta, tradicionalnega japonskega gledališča in borilnih veščin; pomaga povečati čustveno in fizično moč in predanost. Njena pozornost je usmerjena spodnjim delom telesa, stabilnemu centru gravitacije, bogati govoric nog in ostrí kontrolo podpore diafragme in koncentracijo.

Naši zbori, 2006





KAIZEN

MENTALNA NABRUŠENOST

Um je kot padalo. Dela samo takrat, ko je odprt. – Izjemna misel dalajlame, ki veliko pove o našem umu. Delovanje uma je namreč v mnogih dejavnostih – tudi pri umetniškem oziroma odrskem delu – pomemben faktor uspešnosti. Velikokrat je njegovo delovanje ključno: ali bomo v tem, kar počnemo, uspešni ali ne. Še kako pomembno je to, kadar se dolgotrajno delo na vajah konča z nastopom, ko je treba v kratkem času pokazati kar največ.

Vsak nastop je svojevrsten stres, ki ga vsakdo doživlja drugače. Zaradi pritiska, ki ga ta prinaša, lahko svoj nastop izvedemo boljše, kot je naša siceršnja raven, lahko pa ga izvedemo tudi slabše. Nihče ni imun za pritiske nastopa; pod njegovim vplivom lahko svoj nastop izboljšamo ali poslabšamo celo za petnajst odstotkov. V naši naravi je, da takrat, ko smo pod pritiskom, v dejanje vložimo več energije. Medtem ko napetost narašča, lahko ta privede do fizičnega kolapsa. Še posebej je to nevarno za pevce. Adrenalin v krvi se pod pritiskom namreč poviša, zato pride do pospešenega bitja srca, povečanega pretoka krvi in posledično do napetih mišic, kar zagotovo ni dobro za pevski aparat. Po drugi strani pa je res, da če ne čutimo nobene napetosti, verjetno ne bomo dali vsega od sebe.

čvrstost uma
Pomembno je, da gradimo svojo mentalno čvrstost. To opredeljuje kar nekaj lastnosti: pogum, predanost, vztrajnost, obvladovanje, koncentracija, zaupanje, zbranost, tekmovalnost ... Vsaka od teh lastnosti je pomembna za oblikovanje mentalne čvrstosti.

Od nekdaj me zanima um in vse, kar se z njim dogaja tako v procesu priprav kot na

nastopih. Ko sem hotela čim bolje razumeti, kakšno vlogo ima mentalna pripravljenost v odrskem izvajanju, sem si skušala predstavljati svoj doslej najboljši in najslabši nastop. Kakšen delež v tej uspešnosti izvedbe so imele »strokovne veščine« in kakšen delež je imela »mentalna nabrušenost«? Ugotovila sem, da je bil moj najboljši nastop najboljši zaradi mojega odnosa – in tega sem si ustvarila sama. Hote in vede ali pa tudi hote, a nevede.

Mentalno nabrušenost je težko ubesediti. Zame je to zmožnost popolne predanosti akciji, ki jo človek izvaja. Če nisem povsem predana delu, moje telo in um nekako ne vesta, kaj storiti; takrat je seveda veliko manj možnosti za dober nastop. Posamezne raziskave namreč kažejo, da mentalni trening ne pripomore zgolj k izboljšanju nastopa, torej ne gre le za večjo produktivnost; mentalni trening pripomore tudi k večjemu užitku ob opravljanju dejavnosti. To je zelo pomembno v procesu vaj, saj te predstavljajo veliko večji delež, kot ga predstavljajo nastopi.

Zakaj je potreben mentalni trening? Vsi poznamo občutek, ko nam vse uspeva. Takrat rečemo, da smo »v formi«. Uspe nam prav vse, pri tem pa imamo celo občutek, da smo to storili z lahkoto. Takrat smo v optimalnem stanju, ki nam omogoča, da pokažemo svoje sposobnosti. Z mentalnimi treningi želimo to stanje obdržati, vzdrževati ali ponovno pridobiti.

V svojem delu z zahtevnim in velikim timom se nenehno srečujem s situacijami, ko je vedno znova treba pokazati svojo vrhunsko pripravljenost. Na koncertih v tujini, kjer nastopamo v eminentnih dvoranah, na tekmovanjih, v različnih projektih in na daljših gostovanjih smo nenehno v napetih in stresnih situacijah, ko se moramo izkazati in biti v odlični mentalni kondiciji, ki je predpogoj za odlične izvedbe. Če bi delovali v svetu športa, bi se na take trenutke pripravljali s športnim psihologom. V umetnosti ni tako. Tukaj ni strokovnega profila, ki bi pomagal voditi izvajalce preko raznih psiholoških čeri. Zato sem morala pridobiti čim več znanja in izkušenj, da lahko vodim ansambel in sebe v teh rizičnih situacijah.

priprava nad rameni

Mentalna priprava izvajalcev je torej ključnega pomena za uspeh izvedbe. Naj gre za dirigenta, igralca, pevca, plesalca, športnika …, za vse veljajo podobne značilnosti mentalnega treninga. Mentalna priprava je za uspeh nastopa izjemno pomembna. Nekateri strokovnjaki svetujejo, naj mentalne priprave predstavljajo tudi do 40 odstotkov vseh potrebnih priprav za nastop. Najpomembnejši del telesa izvajalca (pevca, igralca, glasbenika, dirigenta, plesalca ...) je torej najbrž res nad njegovimi rameni. V njegovi glavi torej. Kot nastop razumem vse situacije, ko moramo pokazati svoje znanje, svojo najvišjo stopnjo pripravljenosti (koncert, predstava, tekma, izpit). Ko namreč usvojimo določeno stopnjo veščin (imenovala jih bom kar »strokovne veščine«), potrebnih za določeno dejavnost (dirigent npr. manualno tehniko, glasbeno teorijo, plesalec plesno tehniko, koreografijo itd.), postanemo kompetentni za opravljanje svojega dela. In na tej stopnji postanejo mentalne veščine še kako pomembne. Za izvedbo nastopa so verjetno enako pomembne kot druge usvojene strokovne veščine. Mentalna nabrušenost resda ne more podkrepiti talenta, lahko pa ga osvobodi. Zato se že nekaj časa ukvarjam z vprašanjem, katere treninge uporabljati za razvoj tega polja, koliko časa posvečati mentalnim pripravam, kako voditi svoje skupine in, seveda, kako voditi sebe. Najpomembnejši spodbujevalec

dogajanja med izvedbami je tisto v glavi – možgani. Svojo izvedbo pa lahko s smiselno uporabo te sive kepe izboljšamo za skoraj polovico. Več kot bomo pričakovali, več bomo verjetno tudi dosegli, dobili. Je že tako, da skromna pričakovanja največkrat prinesejo tudi skromne rezultate.

V svetu vrhunskih glasbenikov so nianse v glasbenem talentu in tehničnih spretnostih zanemarljive. Resnična razlika je v mentalni ostrini. Na Harvardu so naredili meritve rezultatov po pettedenskem izvajanju mentalnih treningov. Udeleženci poskusa, ki so izvajali mentalne treninge, so v tem času v neki simulirani igri zmanjšali reakcijski čas za 14,41 milisekunde. To je čas, ki bi dopuščal ubraniti teniški servis, ki bi ga sicer zamudili. Na Standfordu pa so v raziskavah dokazovali, kako so tridimenzionalno vizualizirane slike ustvarile izjemne in tudi merljive psihološke odzive, ki delujejo na mikromuskularne aktivnosti in spremembe v dihalnih parametrih, medtem ko so atleti izvajali svoj šport. To govori o tem, da nas lahko to, v kar verjamemo, naše misli v podzavestnih miselnih procesih, zasužnji – ali pa nam, obratno, koristno služi.

Z mentalnim treningom se lahko vsi – ne glede na izkušnje, na starost in ne glede na dejavnost – učimo uporabljati svoj um bolj konstruktivno. Razvijamo lahko boljšo koncentracijo, se ohranjamo na višji stopnji motivacije, se priučimo ravnati s strahovi in odpravljamo tiste stvari, ki nas motijo, dekoncentrirajo, skratka ovirajo. Krepitev mentalnih moči je pravzaprav podobna procesu pridobivanja fizične moči. Terja napor in čas. Vendar pa: več ko gradimo v svoji notranjosti, več bomo pokazali navzven.

Navade za »biti mentalno uspešen« so priučljive in se jih da zvaditi. Kot z vajami treniramo svoje telo, se z njimi naučimo umetnosti koncentracije, saj tako trenirajo tudi naši možgani. Mislim, da mentalni trening, prav tako kot telesni, potrebuje redne vaje. Gre za kaizen (japonska beseda za stalno, vsakodnevno učenje in razvoj). Pomembno je samo sprejeti odločitev. Tako nam ne bo žal časa, ki ga vlagamo v te treninge, četudi navzven zgledajo manj koristni od urjenja veščin. Teh treningov ni nikoli preveč.

Instrumenti, ki jih lahko uporabljamo pri razvijanju mentalne ostrine, so različni. Vsakdo si pač mora izbrati svojo tehniko. Najpogosteje uporabljene in zelo učinkovite tehnike so najrazličnejše avtosugestije, ki potekajo v okviru meditiranja ali v določenih akcijah, ko zavestno vežemo in ciljno usmerjamo misli ter vplivamo na mentalno in duhovno plat svoje osebnosti. Kako to počnemo, je seveda odvisno od posameznika. Za mentalne treninge sem si ustvarila svoje lastne vaje, včasih pa sledim določenim tehnikam. Pomagajo mi tudi razne sprostitvene tehnike, joga, avtogeni trening in podobno. Nekatere se mi zdijo zelo uporabne za delo v skupini. Moj kriterij izbora je tak: vaje morajo biti primerne za delo s skupino, ne smejo trajati predolgo, niso ideološko opredeljene, primerne so za različne starosti in različne dejavnosti, zanje niso potrebne večje predhodne izkušnje.

polja

Izrednega pomena za pridobivanje mentalne moči je sposobnost koncentracije. Gre za koncentracijo zgolj na zadani cilj; negativnim mislim ne smemo dovoliti, da nas pri tem ovirajo.

Mentalni treningi nas lahko učijo misliti jasno in um uporabljati efektivno. Naš um se

namreč lahko osredotoči le na eno stvar naenkrat. Torej je zelo pomembno presoditi, kaj je tisto, na kar naj bi se naš um osredotočil. Mislim, da je eno najpomembnejših pravil: razmišljajmo o tem, kar naj bi naredili, in ne o tem, česar naj ne bi storili. Zato se moramo že v samogovorih, kaj šele v dajanju navodil drugim, navaditi, da blokiramo vse negativne misli. To lahko ponazorim z dajanjem navodila ansamblu. Ne rečem: »ne naredite tega in onega«, temveč »naredite to in ono«. Naš um si namreč zapomni dominantnejše misli, dominantnejša sporočila. Torej mu raje povem, kaj naj naredi. Tak način razmišljanja je zelo pomemben pri vsem, kar počnemo.

Pri vseh tovrstnih treningih je eden od ciljev: naučiti se videti sebe, kako premagujem prepreke, in videti sebe, kako to opravljam uspešno. Pri tem je bolje sprejeti svoje šibke točke, kot pa se jih za vsako ceno braniti. Misli, usmerjene v akcijo, ki sestavlja naš nastop, morajo biti tako strukturirane, da v njih nikoli ne vidimo sebe v neuspešnem premagovanju morebitnih preprek. To se nam namreč zelo rado vsiljuje v naše misli; zato nas prevzame strah, če si predstavljamo sebe v situacijah, ko nam stvari ne gredo od rok.

Prihodnost in uspeh v njej sta seveda odvisna od mnogih dejavnikov. Najbolj pa je vse odvisno od nas samih. Potrebno pa je zavedanje, da na potek mnogih stvari ne moremo vplivati, lahko pa močno vplivamo na to, kako se nanje odzivamo. Dobro je, če se zavemo, da je le kakšnih deset odstotkov tistega, kar nas skrbi, resnično problematično, devetdeset odstotkov muk pa so naše reakcije na tistih deset odstotkov. Ker bodo provokativne situacije zmeraj znova prihajale, lahko pravo razliko pri sebi ustvarimo zgolj s tem, kako se nanje odzivamo. Dolgo sem potrebovala, da sem ugotovila: edina stvar, ki me v življenju resnično ovira, je moj odnos. Odnos je prizma, skozi katero opazujem svet. Če sem pozitivno naravnana, vidim iste stvari drugače, kot če sem naravnana negativno. Optimisti imajo pozitivna pričakovanja, ki jim pomagajo pri doseganju ciljev. Imajo »zmorem« odnos. Nasproten odnos pa prinaša fokus na tisto, česar ne zmoremo; pesimisti velikokrat postanejo žrtve svoje lastne negativne prerokbe. Resda optimizem ne deluje vedno, zagotovo pa zmeraj deluje pesimizem. Zdi se mi, da se tudi odnosa do stvari priučimo. Zato vedno obstaja možnost, da se ga tudi »od-učimo«. Za to je potrebno nemalo dela in vztrajnosti. V človekovem značaju je, da pač najraje vadi tisto, kar mu gre najboljše, in najmanj tisto, kar mu ne gre. Zato tak proces »od-učenja« lastnega pogleda na potek stvari res ni lahka naloga. Zagotovo drži, da če delaš tako, kot si to od nekdaj počel, dobiš natanko to, kar od nekdaj dobivaš. Pri spreminjanju negativnega odnosa v pozitivnega je lahko v pomoč, če verjamemo, da so razočaranja začasna in ne trajna, da svojih skrbi ne pustimo letati brezskrbno naokoli, temveč jih zapremo in jih ne izpustimo kar tako na svobodo. Ob tem skušamo ne personalizirati težav in jih ne pripisovati samemu sebi. Za to potrebujemo določeno samozavest. Samozavest pa je lahko produkt oziroma rezultat priprav in vadbe. In prvi korak se začne že s pripravljenostjo narediti si mentalni trening. Tak trening je lahko, recimo, da si nikoli ne predstavljamo neuspeha. Misli o neuspehu nikoli ne razvijemo do konca, pač pa pred tem naredimo mentalne plane, kako reševati stvari v negativnih situacijah. Lahko naredimo tudi več načrtov. Seveda pa moramo biti pripravljen tudi na to, da gre kaj na slabše, preden gre na boljše.

V trudu, da bi čim bolje izvedli nastop, se v svojih mislih veliko ukvarjamo z vsako podrobnostjo. Razmišljamo, ponavljamo, analiziramo. In zato smo na nastopu kaj

zlahka žrtve, kot pravijo psihologi, »paralize zaradi analize«. Preveč analiziranja namreč lahko povzroči blokado. Ta blokada nastopi, če nismo pravočasno stopili koraka nazaj – in samo storili tisto, kar smo sicer urili toliko časa. V mislih smo preigravali vse postopke, korake, da bi ja vse naredili pravilno. V bistvu pa naš um in telo tako vesta, kaj narediti, saj smo na vajah vse zvadili. Neskončno analiziranje lahko um in telo le zmede. Skrb za napake bo najverjetneje prinesla še več napak. Zato pred nastopi vedno naredimo načrt, kaj storiti, če bo šlo kaj narobe. Poiščemo več možnih rešitev, se pogovorimo, analiziramo podrobnosti, ki bi lahko bile problematične. Torej možnosti napak ne ignoriramo, le prostor tem mislim je strogo odmerjen.

Za res dober nastop se mi zdi pomembno, da se znamo premakniti od leve, analitične polovice možganov in dopustiti desni, bolj kreativni strani, da prevzame stvar. Enostavno je treba dopustiti, da se to zgodi oziroma da pristopimo z ustreznimi tehnikami. Ena takih je denimo metoda Silva, ki pomaga preiti iz zavestnega stanja v alfa stanje – in tu začne močneje delovati desna polovica možganov. Leva polovica možganov je logična polovica in njena vloga je zelo pomembna in koristna, toda v nekaterih situacijah predstavlja prepreko. Desna polovica ni omejena z logiko. Deluje na osnovi mentalnih slik. Če torej vgradimo duševno sliko tistega, kar želimo in v kar verjamemo, da lahko naredimo, takrat to tudi veliko prej dosežemo.

Vsako spremembo v mentalnem ali čustvenem razpoloženju spremlja tudi fizično stanje telesa. Z mentalno ostrino se učimo zmanjševati motnje uma ter vnašanje kontraproduktivnih sporočil in signalov v naše telo. Že najmanjša sprememba v fizisu je lahko ključna za izvedbo, zato je pomembno ohranjati optimalni telesni status, ki na nastopu ni drugačen od tistega na vajah. Dodatna stopnja napetosti lahko blokira sproščeno vokaliziranje, zavira sproščen gib, igranje na instrument. Skratka, kar koli počnemo, to potrebuje optimalno telesno kontrolo, ta pa seveda obvladuje naš um. Naš um podzavestno vpliva na dejanja v skladu z »resnico«, kot jo vidimo, v skladu s tem, v kar verjamemo. Po navadi naše telo deluje odlično, um pa je tisti, ki rad hodi svoja pota. Zato se je zelo pomembno tega nenehno zavedati. Imaginacija je namreč zelo močna sila, celo močnejša od volje. Dobro usmerjena imaginacija prepusti telesu, da deluje, kot je bilo naučeno, kar je še posebej pomembno pri petju, igranju na instrumente, plesu, igri, dirigiranju, skratka povsod, kjer je prisotna igra telesa, celo njegovih najmanjših mišic. Zato so naše vaje pospremljene s takimi imaginacijami, ki so smiselne in pozitivno delujejo na izvajanje. Naša tendenca je, da delujemo v skladu z našimi prepričanji, zato moramo tista prepričanja, ki niso koristna za naš razvoj, spremeniti v taka, da bodo podpirala našo pot k cilju. Naš centralni živčni sistem ne loči med realnim in izmišljenim dogodkom. Če si v svoji sobi ali v garderobi živo predstavljamo koncert, se centralni živčni sistem odzove, kot bi se to dogajalo v resnici. Ostre mentalne slike o poteku nastopa, v katere so vključena vsa čutila, lahko telo uglasijo (in obratno: tudi razglasijo) oziroma izurijo, pripravijo telo in um na določene akcije. To umu in telesu omogoči gladko in precizno aktivnost, ko dejansko pridemo na podij. Ko se torej zgodi prehod iz imaginarne akcije v realno, sta naša um in telo že opravila »generalko« in imata v spomin zapisan vsak trenutek, ki naj ga opravita. Vesta, kaj pričakovati in kako funkcionirati, ker se je to že zgodilo – v naši imaginaciji. Tako um in telo postaneta povezana, zato delujeta v efektivni in produktivni navezi. Zaradi te povezave med umom in telesom ter utrditve tega odnosa v naš spomin se mi zdi zelo pomembno, da vadimo tako, kot bomo oziroma kot

želimo, da bi igrali ali delovali tudi na nastopu.

Koristna tehnika je lahko samogovor, ki pomaga ostati fokusiran tudi takrat, ko je veliko potencialnih distrakcij. Z njim samemu sebi sporočamo, kako vidimo svet okoli sebe. Po navadi dogodki sami v našem življenju nimajo posebnega pomena, dokler jim tega pomena ne dodelimo mi sami, z našimi mislimi. V osnovi je vse enako: teči, uloviti, peti, igrati, vreči ... je enako teči, uloviti, peti, igrati, vreči ... Nič se ne spremeni, le pomen in smisel, ki ga temu ali onemu damo mi sami. Tudi vsi morebitni pritiski prihajajo od nas samih. In tudi strah je nekaj, kar si zgradimo sami znotraj sebe. S samogovori damo situacijam določen pomen. Če so samogovori pozitivni, sami sebi sporočamo, kako videti stvari.

Veliki dosežki se ne začnejo z realnostjo. Začnejo se z željo. Zato lahko na poti k cilju uporabimo tudi tehniko, da si zapisujemo svoje misli. Nekateri namreč menijo, da gre pri stvareh zgolj za našo željo – vse do tedaj, ko to zapišemo. Takrat želja postane naš cilj. Zato je zanimivo zapisovanje tega, kar želimo slišati, zapisovanje tega, kar želimo, da bi se zgodilo. Pri tem delu treningov si zapisujemo trditve, ki opisujejo naše želje, naše cilje. In te zapisujemo pogosto. Nato postopoma dodajamo še razmišljanja, kako priti do cilja. Pri oblikovanju teh misli si lahko pomagamo s podvprašanji, kot so na primer: Imam ustrezen odnos? Verjamem vase? Dovolim drugim, da vplivajo na moje mnenje? Uporabljam sodobne vadbene tehnike? Maksimiziram svoje priprave? …

biti v »zoni«

Vsi, ki se dovolj časa ukvarjamo s kakšno dejavnostjo, pa naj bo to igranje instrumenta, ples, dirigiranje, gledališka igra ali šport, poznamo magične trenutke, ko so vse vaje in vera vase zavibrirali hkrati. Izvedba je tekla gladko, brez naporov, sproščeno, kot na avtopilotu, skoraj nezavedno, na nek način nerealno. Ta posebna, vzvišena raven izvajanja naše dejavnosti je kot nagrada za vsa leta truda in priprav in je na nek način neopisljiva. Ti posebni trenutki so kot božji dar. Kot bi se ničesar ne zavedali, hkrati pa je vse bolj jasno kot prej. Ti trenutki predstavljajo višek vsega, kar počnemo. Kot bi nas nosil občutek, da imamo vso moč sveta, da lahko naredimo kar koli. To se ne dogaja pogosto, zato so ti trenutki tako posebni in vredni. Kot sta bela barva in beli šum spekter vseh frekvenc, tudi tak trenutek nosi spekter vseh čustev. Ko smo ga enkrat izkusili, smo zanj ponovno pripravljeni delati leta in leta. Gre za podobnost občutku, kot ga doživljajo ljudje v transu. Vendar pa v »zono« ne moremo vstopiti kar tako; če se še tako trudimo, se od nje le še bolj oddaljujemo. Zato zono razumem kot nagrado za vse vaje in priprave. Ker gre pri »biti v zoni« za popolno predanost, totalno koncentracijo, je mentalna ostrina v veliko pomoč pri vstopu v to polje.

iz manj dobiti več

Mentalna plat priprave lahko v nas odklene izjemne potenciale. S posvečanjem časa mentalnemu treningu znotraj priprav se skrajša siceršnji čas priprav, saj se tedaj pripravljamo pametneje in efektivneje.

Predavanje za Beegroup, Vina del Mar, Čile 2007



SKOKI V VIŠINO

MOTIVACIJA POGANJA NAŠE VEDÊNJE

Gostovanja, koncertiranje, intenzivne priprave, snemanja – vse to so posebna doživetja v življenju ansambla. Nastopati v novih dvoranah, pred novim občinstvom – velik izziv in velika spodbuda izvajalcem. Včasih so prav gostovanja motivacija za trdo delo v mesecih pred njimi. Da se o motivaciji sprašujem sedaj, pred gostovanjem na Japonsko, pa je vzrok v tem, da bo to gostovanje prineslo zelo posebne, zgoščene situacije. Izvesti bo treba kar petnajst koncertov zapored, vse s popolnoma enakim program. Sicer se bodo menjavala mesta in koncertne dvorane, a po nekaj mesecih intenzivnega dela doma bodo sedaj sledile še naporne tehnične oz. odrske vaje pred vsakim koncertom v novi dvorani in seveda veliko število repriz istega programa. Te izkušnje še nimam. Zato pred odhodom veliko razmišljam o tem, kako ansambel držati v dobri mentalni in fizični kondiciji, ki mu bo omogočala, da bo raven izvedbe ostajala vrhunska. Za vzdrževanje dobre mentalne in fizične kondicije pa bo potrebno veliko motivacije. Seveda najprej moje motivacije kot vodje tima in nato motivacije celotne ekipe. Vem, da bo motivacije v začetku turneje veliko, saj je to prvo gostovanje na Japonskem. Turneja je izjemno intenzivna, prepotovali bomo 15 različnih mest in nastopili v najbolj eminentnih dvoranah. Doživeli bomo oddaljeno kulturo in tradicijo in si ogledali veliko vznemirljivih mest. Torej bo za prvo polovico gostovanja motivacije najbrž dovolj. Kako pa naprej? Predvidevam, da se bo pojavila fizična utrujenost od nenehnih potovanj, vaj in koncertov; socialna naveličanost zaradi nekajmesečnega intenzivnega druženja z istimi ljudmi, domotožje in želja po domači juhi; emocionalna izpraznjenost od nenehnega razdajanja, od veselja, od vseh vtisov ... in takrat bo zelo pomembno ohranjati motivacijo ali pa jo celo znova graditi. Pripravila sem si program različnih tem za pogovore, veliko miselnih vaj, iger in aktivnosti, ki bodo, vsaj upam tako, pomagale držati motiviranost za vse koncerte na

zares visoki ravni. To je zame zelo velik izziv.

na svoj pogon

Pri delu z ljudmi pogosto govorimo o motivaciji; vem, da je to zapletena stvar, vredna globljih premislekov. Mislim, da je vse v odnosu. Odnos pa je – kot očala, skozi katera gledamo v svet. Gre tudi za »vero«. Ta »vera« je stališče uma, je ustvarjen odnos neke zavesti in zaupanje do nekoga ali nečesa. Motivacija poganja naše vedenje, naše vedenje pa vpliva na naša dejanja. Zdi se nam, da vemo, kaj ta pojem pomeni; vendar je motivacijo vseeno težko opisati, saj gre za zelo kompleksno stvar. Še posebej zato, ker je vsak posameznik, ki se ga tiče pojem motivacije, individuum, ki se svojstveno odziva na dane situacije. Na njegovo motivacijo vpliva več motivov, ki so lahko zavestni ali podzavestni. Pri motivaciji se namreč pojavljajo prehodi iz ene vrste motivacije v drugo in nihanja v intenziteti. Kako ustvariti dobro motivacijo vseh članov moje skupine, pa je še posebej zapletena stvar, saj je ansambel sestavljen iz številnih posameznikov, ki se različno odzivajo na različne stvari. Delovati pa morajo kot eno.

gibalo in navdih

Motivacija izhaja iz latinske besede movere, ki pomeni gibanje, premikanje; in res je motivacija gibalo vseh naših aktivnosti. Gre za aktivacijsko lastnost, za določeno usmerjenost našega vedênja (to je lahko zavestno ali podzavestno). Za to vedenjsko usmerjenost je značilna določena stopnja vztrajnosti in različne oblike odzivanja na situacije.

Kako motivirati, je od nekdaj zanimalo vladarje, vojaške poveljnike, duhovnike, učitelje .... Danes je zanimanje za tehnike motiviranja še posebej živo v poslovnem svetu, zanj pa se zanimamo tudi tisti s področja umetnosti in športa. Mislim, da ljudi ni mogoče motivirati. Motivirajo se lahko le sami. Mi jih lahko pred tem inspiriramo.

Laik bi najbrž sklepal, da se meni ni treba ukvarjati z motivacijo, ker je to pač nekaj, kar deluje samo po sebi. A to še zdaleč ni tako. Inspiriranje je izjemno pomemben del mojega dela. Pravzaprav se z motivacijo ali, še bolje, s pomanjkanjem te pri svojem delu srečujem tako rekoč dnevno. In pri tem ni vedno problematično le pomanjkanje motivacije, temveč je pomembna tudi njena osnova, njen izvor. Ta je lahko tak, da bo v našem delu deloval pozitivno, če pa motivacija ni dobro zastavljena, lahko vodi v neželene smeri ali lahko v trenutku tudi izpuhti.

Seveda lahko ljudi motiviramo na več načinov: jih strašimo s kaznijo, obljubljamo nagrade (ali pa oboje). Seveda ne eno ne drugo ni pravi kompas za uspešno vodenje. Od nekdaj sem se ukvarjala s tem, kako povečati motivacijo skupine, s katero delam. Pri tovrstni motivaciji gre za preplet močnih silnic; ves čas je namreč prisoten določen konflikt med individuumom in skupino, zato je to polje mojega dela vedno potrebovalo veliko pozornosti. Tega vozila (skupine, s katero delam) ni mogoče voziti z avtopilotom, saj je treba krmilo zelo močno obvladovati: imeti moraš izjemno subtilno zaznavanje, hitre reakcije in biti vedno znova na preži, da motivacijski motor ne zastane preveč ali se celo ustavi. Daljše obdobje, ko se nekdo ukvarja s kakšno dejavnostjo, v mojem primeru s petjem, bolj zrel je kot posameznik, boljši je kot izvajalec, pomembnejši člen ekipe postane. Hkrati s stažem pa prihaja do vedno več turbulenc na področju njegove motivacije. Ta je lahko v vzponu ali pa postopoma

usiha, kar sama pogosto zaznavam že veliko prej, kot to zazna posameznik sam. Z veliko pazljivosti in poglabljanjem v takega posameznika mu lahko motivacijo povrnem oziroma mu pomagam najti novo, drugačno od dosedanje.

Znanstvena dognanja govorijo o tem, da se ljudje motivirajo, da bi z določenimi dejanji zadovoljili svoje notranje potrebe. Kot vodja moram poznati in razumeti sistem človeških potreb in kako te delujejo, da lahko ta dejstva upoštevam, z njimi operiram in – če je le možno – ne delujem zoper njih. Piramida teh potreb je postavljena tako, da so močnejše potrebe na dnu, tiste bolj humane in lažje pa na vrhu. Ob tem je pomembno vedeti to, da kadar je katera od močnejših potreb ogrožena, takrat sestopimo iz višjih sfer potreb navzdol in pomagamo obraniti nižje in močnejše potrebe. Te temeljne potrebe so univerzalne in prisotne pri vseh ljudeh. Seveda pa ni nujno, da so vse potrebe na določeni stopnji že realizirane, preden se pojavijo višje potrebe na tej hierarhični lestvici. To je še posebej vidno na področju umetnosti in religije ter drugih oblikah duhovnosti. Zadovoljitev fizičnih potreb in potreb po varnosti nas umiri; to je predpogoj za ustvarjanje višjih potreb.

Glede na ta ustroj si skušam porazdeliti vse trenutke gostovanja na Japonskem v te kategorije in tako dobiti osnovno predstavo, kako bi lahko bile potrebe razporejene. Ta moja laična razpredelnica je zgolj osveščanje; bolj se zavedam, kaj vse bi utegnilo biti pomembno, česa zagotovo ne bo možno zadovoljiti, kaj bo praznilo zaloge energije, kje bo fokus v določenem delu turneje …

Zavedam se, da je motivacija moje skupine kompleksen proces, ki mora upoštevati in spoštovati osebne cilje, čustva, različna prepričanja posameznikov, različno zrelost, večjo ali manjšo vodljivost in številne druge faktorje, ki ustvarjajo dinamiko skupine ter ustvarjajo njeno osebnost. Le z dobrim poznavanjem osebnosti skupine lahko pripravim ustrezen koncept in ideje, ki bodo spodbujale motivacijo. Seveda pa je še prej potrebno predvsem to, da sem tudi sama zelo visoko motivirana. Zahteve, ki si jih postavljam pri motivaciji same sebe, so zelo stroge, ostre in velikokrat – glede na življenjske okoliščine – prav krute. Zavedam se namreč, da sem kot svetilnik in si ne morem privoščiti, da bi sama ne imela motivacije, a jo pričakovala ali kdaj celo zahtevala od drugih. Bojim se, da z leti vedno bolj hodim po robu zmogljivosti.

Razmerje je nekako takšno: polovica naše motivacije prihaja iz nas samih, druga polovica pa je pod neposrednim vplivom okolja. In v tej drugi polovici je pomemben in celo ključen vodja. Motivacija je lahko notranja ali zunanja. O notranji motivaciji govorimo takrat, ko se nekdo ukvarja z neko dejavnostjo zato, ker ga ta zadovoljuje in osrečuje. Cilj je dosežen že z izvajanjem dejavnosti, ta je samonagrajujoča, njena poriva pa sta interes in radovednost. Večina ljudi je naravno motiviranih za glasbo, seveda pa so njihovi motivi, ki jih vodijo pri glasbenih dejavnostih, zelo raznoliki in na različnih ravneh. Zaradi notranje motivacije se z glasbo ukvarja veliko ljudi. Notranje motivirani ljudje imajo potrebo po glasbeni komunikaciji, pojejo, igrajo na instrumente, poslušajo glasbo. Med svojimi izvajalci najdem največje število teh in lahko rečem, da je ta tip motivacije tisti pravi, zato si želim čim več izvajalcev, ki bi imeli to motivacijo. O zunanji motivaciji govorimo, ko se nekdo ukvarja z določeno dejavnostjo zaradi posledic, ki bodo tej dejavnosti sledile. Nekdo se lahko ukvarja z glasbo, da si ustvari položaj, si pridobi poklic, se z glasbo preživlja, dosega koncertne uspehe, gostuje ... Težko je postaviti mejo med zunanjo in notranjo motivacijo, ker se radi prepletata,

prav tako se pojavljajo nihanja od ene k drugi. Vedeti je treba, da so glasbeniki za določene aktivnosti notranje motivirani, določene dejavnosti pa opravljajo seveda zgolj iz nuje. Sedaj, ko načrtujem to japonsko gostovanje, sem zato dobro premislila, do kod bo šlo z lastno, notranjo motivacijo, kdaj pa se bo treba ozirati po zunanji – in kako to zunanjo dozirati, da se bo časovno zlila s potekom gostovanja. Ali sem dobro predvidela, bom najbrž ugotovila šele po povratku. Morda so moje priprave prevelike ... A ne znam si predstavljati, kako bi bilo, če bi pred zadnjimi koncerti odpovedali, ker nismo imeli potrebne mentalne in fizične kondicije.

Izvajalci, s katerimi sodelujem, so praviloma motivirani za izvajanje dobrih koncertov, več zunanje spodbude pa potrebujejo v fazah študija ali ob izvajanju specifičnih koncertnih programov. Dolg študijski proces, manj vznemirljiva glasba, glasba, ki terja počasen proces branja partiture … zaradi vsega tega notranja motivacija počasi kopni in treba se je ozreti po izvirih nove. Zavedam se dejstva, da so zelo pomembni tudi interesi: posamezniki lahko dajejo prednost določenim vsebinam in določenim aktivnostim. Interesi nastajajo na podlagi preteklih izkušenj in se tudi nenehno razvijajo. To moram še posebej imeti v mislih, ko se pri izvajalcih soočam z odporom do določenih področij delovanja ali v uvajanju kakšnih novosti. Brez tega védenja bi utegnila hitro oziroma prehitro spremeniti določene strategije ali cilje. Z razumevanjem tega fenomena pa lažje pogledam na motivacijsko raven od zgoraj in jo manj vežem na svoj lastni neuspeh.

do ciljne arene

Vsak cilj, ki ga postavim zboru, ima več aspektov, ki vplivajo na raven motivacije. Ti cilji so: notranja vrednost (občutek notranjega zadovoljstva in veselja ob petju ali igranju), koristnost ali uporabnost – na to pogosto vplivajo dolgoročni cilji (napredovanje, turneja, honorar …), količina potrebnega napora za dosego cilja, vrednost doseženega cilja – zadovoljevanje višjih humanističnih potreb (samorealizacija, samoaktualizacija …). Bilo bi naivno zatiskati si oči in živeti v prepričanju, da bo notranja motivacija izvajalcev sama po sebi pomagala preko vseh težav, dolgih študijskih procesov, včasih tudi zelo monotonih ali stresnih situacij. Zato mislim, da na tej točki nastopim jaz kot vodja in pomagam usmeriti sodelavce.

Zelo pomembna komponenta je postavitev realnih in dovolj izzivalnih ciljev. Mnogi s polno paro pričnejo ustvarjati projekt, pri tem pa popolnoma pozabijo, da je treba zastavljeni cilj zelo pametno opredeliti. Ta mora biti jasno določen, na nek način »izmerljiv«, časovno opredeljen, realen. Biti mora torej dosegljiv, hkrati pa še vedno izziv.

Če je moj cilj precej odmaknjen, potem naredim strategijo premikanja manjših ciljev, kot se to počne pri vzgoji majhnih otrok, treningu živali ali pri treningu skoka v višino, ko se po vsakem skoku palica premika višje. Tako lahko tudi pri skupini dosežem visok in oddaljen cilj z razcepitvijo cilja na več manjših, lažje dosegljivih ciljev. S tem tudi bolje razporedim pohvale in graje. Vedno skušam ne pozabiti, da razvoj motivira; zato dolgo pot do cilja razdelim na manjše enote, tako da se na poti dosega več manjših, lažje dosegljivih ciljev. Prav tako skušam biti fleksibilna v premikanju teh ciljev bližje ali dalje, odvisno od stopnje motivacije. Če se ta izgublja, dodam vmesni cilj, ki da občutek uspeha. Pri tem je nepremišljeno izvajalcem ne dajati povratne informacije o tem, kako poteka njihov razvoj, saj sicer začnejo izgubljati motivacijo.

samopogon
Kot pomemben ključ ali vodilo za pomoč pri vzbujanju motivacije drugih razumem tudi to, da kot vodja lahko veliko dosežem le, če najprej motiviram sebe. Če kot vodja nisem entuziast in popolnoma predana, kako lahko motivacijsko vplivam na druge? Moje priprave na Japonsko trajajo več kot leto in pol. Toliko vaj, toliko načrtovanja, da sedaj komaj čakam, da se ta turneja začne. Notranje motivacije mi ne manjka, zunanje tudi ne. To je dober znak in zato se počutim dovolj močno, da bom izpeljala. Zelo pomembno se mi zdi izbirati si motivirane sodelavce. Ni lahko motivirati takih, ki tega ne želijo, zato vedno skušam izbirati take sodelavce, ki imajo v sebi vsaj seme motivacije. V določenih projektih dam včasih prednost motiviranim, tudi pred strokovno najboljšimi. Čeprav je res, da gre kakovost običajno z roko v roki z motiviranostjo. Ni pa tudi nujno, da so strokovno najboljši izvajalci vedno enako motivirani za kateri koli projekt, zato je dobra presoja o motiviranosti za določen projekt zelo pomembna in ključna za dobro delo.

bravo!
S pohvalami imamo vsi težave. Ne gredo nam zlahka z jezika in včasih se nam zdi, da je pohvala že to, da nič ne rečemo. Pohvale so praviloma zelo koristne, vendar je treba poskrbeti, da so zares pravične. Ta zahtevna naloga velikokrat pomeni, da moram razmišljati, ali nagraditi posameznika ali celoten tim. Neustrezna ali celo nepravična pohvala prav nič ne koristi in lahko zelo načne motivacijo. Res me dajanje pohval nič ne stane, a šele pohvala, ki temelji na tem, da sem zares opazila in prepoznala nek dosežek, je hrana za duha tistega, ki jo je prejel, in vseh, ki so bili temu priče. Sistem mojega dela je nepoučenim o vodenju velikih skupin večkrat popolnoma nerazumljiv, sploh če sami nimajo podobnih izkušenj. Nemalokrat dobivam vprašanja o razmerju med pohvalo in grajo v procesu dela. Nanja je težko odgovoriti, saj je stalno prestopanje iz enega v drugo skorajda nemogoče jasno razmejiti in postaviti neka pravila, kdaj uporabiti eno ali drugo. Vodje pogosto največ časa porabimo za tiste ljudi, ki so kaj slabo opravili, torej za tista dejanja, ki niso bila dobro opravljena. Seveda bi bilo bolj modro začeti obratno, torej iskati vse tisto, kar je bilo dobro narejeno. Ta prestop v razmišljanju je zame, glede na mojo slovansko mentaliteto, ki je včasih daleč od kakšne »think positive«, zelo zahteven in še vedno potrebujem razvoj. Zdi se mi, da je splošno mnenje ljudi, da dobro vedo, kdaj je čas za pohvalo in kakšna naj bo, da je pohvala vedno dobrodošla. Pa vendar imata tako graja kot pohvala resno strategijo uporabe, saj so učinki obeh močni. Ugotovila sem, da je pomembno, da sta pohvala ali graja stvarni in da nikoli nista usmerjeni na izvajalčevo osebnost. Tako pohvala, graja pa še posebej, močno vpliva na tiste izvajalce, ki so manj samostojni, na tiste, ki si postavljajo previsoke ali prenizke cilje, in na tiste, ki so bolj zunanje motivirani oziroma še niso razvili notranje motivacije (ali pa so jo izgubili). Prepričana pa sem, da kadar pride do inflacije pohval ali graj, torej če so te prepogoste ali prevelike, se njihov pomen razvrednoti. Spremljam vsakega posameznika in zatem tudi nagradim ali grajam posameznika, saj opazujem njegov individualni napredek. Svojim sodelavcem že v začetku sodelovanja povem, da jim bom dajala informacije o tem, kako delajo. Opozarjanje na napake bo uspešno, če jih vnaprej pripravim na to, da jim bom brezpogojno dajala povratne informacije o poteku dela. Pohvala ali graja morata biti jasni in naj nakazujeta, kako je posameznikov prispevek pomemben za celoten kolektiv. Osnovna ideja za izražanje pohvale in graje je ta, da naj bi spodbujali h kakovostnejšemu izvajanju in k razvoju notranje

motiviranosti. Graja je v naši družbi a priori razumljena kot negativno dejanje, čeprav lahko ima pozitiven motivacijski učinek, kadar ustvarjalce opozarja na premalo vloženega truda v vajo, slabo zbranost pri izvajanju ipd. Negativno pa bi delovala, če bi kazala denimo na nizke glasbene, gibalne, govorne ali druge sposobnosti. Če grem v razmišljanju o graji še nekoliko globlje, moram dodati, da sta zame graja in morebiti celo kazen usmerjeni k neustreznim dejanjem in nikakor ne k izvajalčevi osebnosti ali njegovemu (ne)talentu. Idealno bi bilo grajo uvesti s pozitivno opazko, ki ji šele nato sledi graja konkretnih slabosti izvajanja, vendar nikakor ne grajamo korpusove ali posameznikove osebnosti in sposobnosti. Tako pohvala kot graja sta še bolj občutljivi, ko je situacija pod napetostjo, ko naše presoje in reakcije večkrat niso najbolj modre. Zato se mi zdi pomembno, da na napake ne opozarjam šele takrat, ko nam že voda teče v grlo, saj je takrat že pozno. Želim si, da bi bile pohvale, nagrade, pa tudi graje in kazni zmerne, utemeljene, da ne bi vodile do odvisnosti od pohval ali do strahu, frustracij in zavračanja zaradi graj in kazni. Je pa seveda nepreklicno res, da v svetu vrhunskega športa in glasbe veljajo zelo visoki kriteriji in je pot do vrha zelo težka. In trener oziroma vodja mora uporabljati cel arzenal tehnik, kako priti do tega cilja. Te so laiku ali nepoglobljenemu zunanjemu opazovalcu največkrat nerazumljive. Prav tako na vse omenjeno zelo vpliva okolje, iz katerega posameznik izhaja, kakšne so njegove predhodne izkušnje, kakšna je njegova domača vzgoja in podobno. Predvsem pa so pomembne spremembe v družbi. S tem mislim na standard vrednot v družbi. Pomen tega sem dodobra spoznala, ko sem se srečevala z ansambli v različnih kulturah. Te razlike so lahko izjemno velike in taki so potem tudi rezultati.

brez inflacije
Na Japonskem lahko pričakujemo veliko spodbudnih pohval. Če bodo izvedbe dobre, bodo aplavzi najlepše plačilo. Vendar pa se bojim, da samo z aplavzi in pohvalami ne bomo mogli vzdrževati napetosti. Zato si moram narediti dober načrt, kako v sicer uspešne realizacije vedno znova vnesti neke nove cilje, ki jih bo treba doseči, za katere se bomo trudili in borili ter nas bodo držali v pripravljenosti. Zelo se bojim inflacije aplavzov. Predvsem se moram izogniti nevarnosti, da bi enak program na petnajstih prizoriščih začeli izvajati preveč rutinsko. Zato si pripravljam za vsako skladbo nekaj različnih rešitev, ki bodo v vsako izvedbo vnesle nekaj novega, neko vznemirjenje in s tem večjo pozornost. Tako bom znotraj večjega cilja, ki ga predstavlja vsak koncert, postavila nekaj manjših, vmesnih ciljev, ki bodo lahko delovali na dvig motivacije pred vsakim koncertom. Ob tem načrtujem še nekaj vsebin, ki se bodo izvajale izven odra in bodo potekale vzporedno z umetniškim delom. Povezane bodo z našo zborovsko intimo, z našimi odnosi in bodo delovale povezovalno ali katarzično. Najbrž predvsem katarzično. Vsebine morajo biti različne: od takih, ki so duhovite ali celo zabavne, vse do takih, ki terjajo kontemplacijo in čas. Nekaj pa bo takih, ki spodbujajo ustvarjalnost. Ker bomo na Japonskem, sem si denimo pripravila nalogo ustvarjati haiku poezijo, inspirirano z doživetji na turneji. Gre za kratko formo, ki ima tri vrstice, prvo s petimi, drugo s sedmimi in tretjo spet s petimi zlogi. Na turneji bomo tudi ustvarjali časopisni dnevnik. Zbirali bomo materiale in prispevke za naslovnico, novice, dogodke, šport, kulturo, napovednik. Tako bomo sproti zbirali vtise, jih analizirali, se pripravljali na naslednje dogodke in bomo bolj aktivni spremljevalci celotnega dogajanja na turneji. Za povezovalnost in presenečenja bo poskrbela igrica »skriti prijatelj«. Dva, tri dni bodo pevke nekoga opazovale, pri njem poiskale tri pozitivne stvari na dan, mu jih nato povedale ali

napisale ali mu morda celo dale darilce. Zatem imam namen vsem razdeliti »tajne naloge«. Te bodo zelo pozitivne. Recimo, da bodo vztrajno nekaj ali nekoga hvalile, govorile samo pozitivne misli, katera od deklet bo entuziastična »cheerleaderca«, druga se bo vsakemu nasmehnila, kakšna bo vedno kaj prinesla na vajo ipd. Ker bo z nami profesionalni fotograf, bomo izvedli tečaj fotografiranja in naredili kak fotosession, kar bo spet zapolnilo dan ali dva. Skratka, vzdrževanja motivacije se lotevam zelo skrbno in z veliko pozornosti. Skušam biti tako rekoč »preveč« pripravljena, saj imam pripravljen velik arzenal tehnik, samo da se mi ne zgodi, da bi bila premalo pripravljena.

Priprava na turnejo na Japonskem, Maribor, maja 2008



IGRA IZRAZOV

KOMUNIKACIJSKI PRETOKI

Ministrstvo Singapurja za izobraževanje in kulturo me je povabilo, da izvedem nekaj predavanj za njihove dirigente. Singapurska zborovska kultura je v silnem vzponu; slišala sem veliko njihovih zborov in bila nad kakovostjo fascinirana. Zdelo se mi je, da bi znalo biti zanimivo, če jim povem kaj o izvajanju sodobne ali zgodnje glasbe, morda kaj o glasbi Balkana. Nekaj, kar jim je morda manj znano. Ponudila sem razne teme, a v odgovor prejela prošnjo, da naj govorim o dirigentu kot o vodji, torej o leadershipu. Zanimiva tema, ki ni običajna za glasbene seminarje. To temo sem doslej predstavljala le na predavanjih za menedžerje. Čeprav je bistvena za uspešno delovanje, se v izobraževanju dirigentov tej temi praviloma ne posveča nobene pozornosti. Veščine vodenja so danes univerzalno prepoznane kot ključni predpogoj uspešnosti v vseh poklicih, kjer je nekdo v funkciji vodje – od športnih trenerjev, vojaških vodij, do menedžerjev in seveda dirigentov. Vodstvene sposobnosti so cenile že stare civilizacije in mnogi zapisi govorijo o tej veščini kot pomembni lastnosti. Že Evripid je denimo zapisal, da »deset modro vodenih mož lahko premaga sto slabo vodenih«. Pojem vodje se je že zgodaj izoblikoval na vseh področjih človeške družbe: od vojaškega, državnega do religioznega. Ugotovila sem, da je v singapurskih knjigarnah res veliko različnih priročnikov o vseh vidikih uspešnega vodenja. Da je to tema, s katero se zares sistematično ukvarjajo, pa mi je bilo jasno, ko sem za dirigente izvajala predavanja o vodenju. Njihovo znanje je bilo izjemno, zato se ne čudim več, zakaj so tako prodorni v poslovnem in tudi v zborovskem svetu. Veščino komuniciranja jemljejo zelo resno; zavedajo se, da je izjemno pomembna, še posebej pri vodenju drugih.

tekoči prenos idej

Pravijo, da je komunikacija sestra vodenja, zato je to tema, o kateri kot vodja veliko razmišljam. Kot mora športni igralec popolnoma razumeti navodila vodje igre ali trenerja, saj je od razumevanja odvisna zmaga ali poraz, tako mora tudi glasbeni vodja dobro komunicirati, saj je od tega odvisen končni rezultat. Zato dirigirati pomeni komunicirati. Osnovna vloga dirigenta je, da z odlično komunikacijo tekoče prenaša glasbene ideje, interpretativne koncepte, vstope novih sekcij, začetke ali zaključke glasbenih fraz, dinamiko, agogiko, razpoloženja in številne druge podrobnosti. Če je komunikacijski pretok moten, se pred glasbenike postavlja odgovornost, da morajo odločitve sprejemati sami. Takrat je večkrat bolje, da dirigenta sploh ni. Še posebej dobro to vedo profesionalni glasbeniki, ki so se večkrat prepričali, da bi program lahko izvajali brez dirigenta, saj so se lahko zanesli zgolj na lastno glasbeno nadarjenost in znanje. Četudi bi v večini primerov koncert lahko izpeljali in ga tehnično izvedli bolj ali manj brezhibno, bi načeloma pogrešali inspiracijo in živo izraznost, ki jim jo lahko spodbudi in zagotovi kreativni dirigent. Pri amaterskem ansamblu pa je izpad komunikacije med dirigentom in ansamblom bolj dramatičen, saj so glasbeniki veliko bolj odvisni od napotkov njihovega vodje.

Že v izhodišču, torej pri študiju programa, je razlika med amaterskimi in profesionalnimi glasbeniki. Večina vaj amaterskih glasbenikov je namenjena spoznavanju notnega materiala, študiju partov ipd., vsi se bolj ali manj ukvarjajo sami s seboj, profesionalni glasbenik pa se zelo kmalu sreča z drugimi pričakovanji: potrebuje drugačne informacije, saj je veščine branja not, tehnike petja ali igranja pridobil že v času študija. Ker je proces dela tako drugačen, je tudi vloga dirigenta pred enimi ali drugimi precej različna. Razumljivo je, da so komunikacijski kanali pri amaterskih glasbenikih veliko globlji, globlja pa je tudi odvisnost od dirigenta. Po drugi strani pa je samostojnost profesionalnih glasbenikov lahko problematična, zato je potrebna zelo jasna komunikacija, ki daje nedvoumna sporočila.

Vodja mora biti pri tem neizmerno fleksibilen in reagirati v sekundi. Njegova »igra izrazov« pri glasbenikih namreč ustvarja odzive na cel spekter njegovih komunikacijskih pripomočkov, kot so mimika obraza, geste, besede, razpoloženja, drža telesa in govorica oči. Pri komunikaciji z ansamblom spretno uporablja različne komunikacijske kanale, hkrati pa pri svojem »občinstvu« spodbuja določena odzive nanje. Bolj kot so ti komunikacijski znaki jasni, enostavni, nedvoumni, neposredni, hitreje bo dosegel glasbeni cilj, ki si ga je zadal. Njegova osebnost, morda celo karizmatičnost, pa se bo lahko dotaknila ne le področja zavednega, temveč celo nezavednega. In predvsem: ta komunikacijski kanal je potreben za velike umetniške dosežke. Dirigentove komunikacijske veščine morajo nagovoriti vse člane ansambla, zato mora biti njihova struktura univerzalna in jasna vsem.

verbalna komunikacija

Za najbolj neposredno obliko komunikacije najbrž velja govor. Ta je lahko jasen, neposreden, barvit, zanimiv, lahko pa je tudi monoton, momljajoč, nejasen … Za uspešno komunikacijo zato uporabljamo živ, barvit, bogat jezik, uporabljamo sinonime, precizno terminologijo in semantiko, primere in prispodobe ... Hkrati pa je treba govoriti »jezik glasbenikov«, kar pomeni, da je raven jezika oziroma sporočanja idiomatična, torej prilagojena strukturi ansambla. Seveda to ne pomeni, da bomo s študenti ali dijaki komunicirali v slengu, ki ga trenutno uporabljajo. Vendar pa moramo svojo govorno raven približati skupini in z njo ustvariti komunikacijski kanal. Tudi pri

amaterskih glasbenikih skušajmo uporabljati čim bolj strokovno terminologijo, vendar jo v delo uvajamo postopoma. Dobra komunikacija vedno vsebuje veliko humorja, še posebej takega, ki zraste v trenutnih situacijah. Seveda to ne pomeni, da pridemo na skušnje s pripravljenimi šalami, temveč da najdemo kaj humornega v procesu dela oziroma v nastalih situacijah.

Glasba je ekspresija čustev; to pa je tudi beseda, ki jo dirigent uporablja za sporočanje svojih idej. Zato naj bo njegov jezik barvit, glasbeno terminologijo pa naj dopolnjujejo sočni, eksaktni opisi, ki ne skoparijo s subtilnimi niansami v pomenu. Seveda je pomembna tudi glasovna modulacija, ki naj vsebino besed podpre z adekvatno interpretacijo teh. Nemogoče je, na primer, doseči vedro izvedbo, če smo glasbenike k dejanju nagovorili z resnim in monotonim glasom: »izvedimo to kar se da optimistično, z nabojem«. Najbolje sporočamo, če uporabimo jasen, zapovedovalni učinek govora, če vsebine podpremo z značilnimi primeri in z analogijami, bistvene pojme ponovimo in utrdimo, imamo z vsemi člani dober očesni stik, občasno pa od poslušalcev zahtevamo, da povedo, kar so slišali.

neverbalna komunikacija
Najmočnejšo obliko neverbalne komunikacije predstavlja očesni stik. Je pomemben pokazatelj čustev. Stik s pogledom ima pri sporazumevanju več funkcij: uravnava potek komunikacije, daje povratne informacije o izraženem, izraža čustva in informira udeležence komunikacije o naravi odnosa, v katerem so. Očesni stik lahko v dirigentovem primeru kaže samozavest, znanje, iskrenost, entuziazem, pa tudi strah, pretvarjanje, šibkost … Ustvariti direkten očesni stik z ansamblom je nekomu lahko težavno, saj je tovrstna sproščenost lahko zavrta zaradi notranjih vzgibov ali konfliktov v dirigentovi osebnosti. Nesposobnost ustvariti ga, pa je lahko tudi odraz neznanja ali nepripravljenosti. Glasbeniki tako situacijo seveda začutijo. Očesni stik brez vsebine, žara, iskre ... pa jim sporoča, da je oseba pred njimi prazna.

Kretnje so sicer način sporočanja dodatnih informacij, v dirigentskem poklicu pa so zelo pomembne. Prav sporočilnost rok je pomemben dirigentov komunikacijski kanal. V tem zapisu ne bom govorila o dirigentski tehniki, saj je veliko strokovne literature, ki se ukvarja s tem področjem. Naj samo spomnim, da ni pomembna količina gibov, ki jih opravimo z rokami, temveč njihova ekspresija. Vsak gib naj bo osmišljen, naj prinaša določeno pomembno informacijo; ali pa ga – v obratnem primeru – naj sploh ne bo. Če naše roke sporočajo vstope in zaključke, dinamiko, artikulacijo, tempo, razpoloženje, fraziranje …, potem je njihova uporaba osmišljena. Če se v našo manualno tehniko poglobimo, bomo zlahka ugotovili, ali uporabljamo svoje roke za sporočanje ali pa so zgolj v gibanju, ker se mahanje pred ansamblom od dirigenta pač pričakuje. V tem primeru je komunikacijska vez pretrgana, glasbeniki ne čutijo, da dobivajo informacije, zato svojo pozornost kaj kmalu nehajo namenjati dirigiranju. Ni redko, da dirigenti le koreografirajo svoje roke na glasbo, ki prihaja od ansambla, in pravzaprav oni s svojimi gestami sledijo slišanemu. Vsekakor naj bodo gibi kar se da ekonomični in ekspresivni, brez nepotrebnih gibov, ki jih morajo glasbeniki med igranjem ali petjem celo ignorirati.

Pomemben odraz osebnosti, ki stoji pred ansamblom, je telesna drža. Samozavestna, vzravnana, sproščena, fleksibilna drža v ljudeh sproža motivacijo za delo, občutek navdahnjenosti in delovne vneme. Na ansamblu pa se odražajo tudi zgrbljenost,

lenobnost, mlahavost, pretirana napetost ali krčevitost dirigentovega telesa. Opičja hoja, vojaška trdost in podobne ekstremne gibalne lastnosti negativno vplivajo tako na ansambel kot tudi na občinstvo, ki morata del svoje pozornosti namenjati temu, da ignorirata dirigentove gibalne manire. Zato mora dirigent skrbno ravnati s svojim telesom ter skrbeti za svojo telesno držo in kondicijo.

»Partitura je v glavi, ne glava v partituri.« Treba je skrbeti tudi za to, da nam glava ne zaide preveč v partituro. Če smo zakopani v notni material, glasbeniki takoj zaznajo pomanjkanje pozornosti. Vzrok je seveda strokovna negotovost dirigenta, pomanjkanje samozavesti ali strah. Zato je zelo koristno občasno pogledati videoposnetke svojega dirigiranja in ugotoviti, ali se je v naše dirigiranje vtihotapil kak gibalni manirizem. Pred njim ni imun ne začetnik in ne izkušen dirigent. Če ugotovimo, da se nam ponavljajo gibalni vzorci, na primer popravljanje očal, naravnavanje notnega pulta, prelistavanje partiture, popravljanje las ali obleke, med dirigiranjem pa določene geste, ki nimajo nobene zveze z glasbenim dogajanjem, potem smo zagotovo »pridelali« kakšne manire, ki jih skušajmo čim prej zavestno odpraviti. Te namreč motijo občinstvo in glasbenike, ki se morajo truditi, da ignorirajo določene dirigentove kretnje. Če ima ansambel veliko takega »ignorantskega« dela, se kmalu zgodi, da začne ignorirati večino gibov, vključno s tistimi pomembnimi. Dirigent mora zato dobro skrbeti za svojo telesno kondicijo, gibalne vzorce, fizični izgled.

Pomembno neverbalno komunikacijsko sredstvo je tudi obrazna mimika s širokim spektrom izražanja različnih čustvenih razpoloženj. Za premikanje obraza ima človek izredno veliko mišic, potrebnih za tako zapleteno in natančno gibanje; izrazi na obrazu se namreč lahko zelo hitro spreminjajo, ker nekateri trajajo samo 0,2 sekunde. Ljudje imamo sedem glavnih izrazov obraza, seveda pa ima vsak od teh mnogo variacij. Ti so sreča, strah, presenečenje, žalost, jeza, zanimanje in gnus. Variacije teh izrazov obraza se verjetno razvijajo tudi pod vplivom posamezne kulture, vendar pa so osnovni izrazi signali, ki jih prepoznajo v vseh človeških družbah, zato domnevamo, da so dedni. Z izrazitimi obraznimi ekspresijami dirigent neposredno nagovarja glasbenike, pritegne njihovo pozornost in sporoči, kakšen naj bo karakter izvajanja. Še posebej zanimiv je efekt, ko dirigent ansambel preseneti z izrazom, ki podkrepi informacije o želeni interpretaciji. Zato je obrazna mimika nepogrešljiv del dirigiranja. Po drugi strani pa prinaša tudi pasti, saj mnogi dirigenti pozabijo razvijati samokontrolo pri izražanju negotovosti ali negativnih čustev. Prav obvladovanju obraznih ekspresij bi morali posvečati veliko pozornosti, saj na obrazu dirigenta prepogosto odkrivamo »potopis« manj posrečenih izvedb skladb, ki jih brez obraznega »poročila« večina poslušalcev še opazila ne bi. Dovolj pozornosti je treba posvečati tudi obvladovanju zunanje manifestacije notranjih čustev, saj z neustrezno mimiko nagovarjamo oba, ansambel in občinstvo.

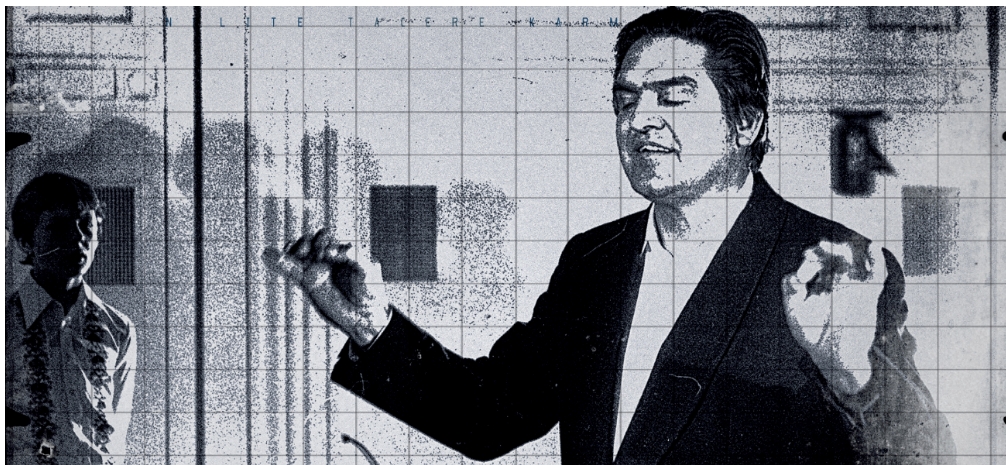
Parajezik so informacije, ki pridejo do poslušalca preko govorjenega jezika (ritem, intonacija, ton) in imajo lahko enako sporočilno vrednost kot izgovorjene besede. Parajezikovni parametri so ton glasu, mašila, jezikovni spodrsljaji, zven glasu, ritem govora ipd. Parajezikovni znaki so pomembni pri prepoznavanju čustev, vpletenih v vsebino, ki jo podajamo, in lahko predstavljajo celo 70 odstotkov celotne zaznave poslušalcev.

emocionalna komunikacija

Dirigentova emocionalna komunikacija z ansamblom je neposredno odgovorna za to, kakšna čustva dobi kot odgovor od ansambla. Vsako čustveno stanje, ki ga prinesemo na vaje in ga delimo s skupino, se lahko vrne kot čustveno stanje ansamblove osebnosti. Večkrat se to vzdušje tudi multiplicira. Zato ne podcenjujmo nobenega vzdušja ali čustvenih nians, ki jih nosimo s seboj. Za kakovostno delo mora biti dirigent čustveno stabilen, da mu lahko glasbeniki zaupajo. Jasno jim mora biti, kaj bo storil in česa ne. Seveda ne gre za to, da bi postal predvidljiv, nekreativen, avtomatiziran ... Vendar se mora truditi, da gradi samodisciplino, da probleme rešuje trezno in daje ansamblu občutek psihološke varnosti. Odgovoren je, da s svojimi razumnimi dejanji daje občutek varnosti in mu ljudje kot vodji z zaupanjem sledijo. Dobro je ves čas razvijati obvladovanje ekstremnih čustvenih reakcij, kot so jeza, sarkazem, užaljenost, ne pa se zanašati na svetost položaja dirigenta in vsemogočnost svoje »umetniškosti«; zelo kmalu lahko temperamentni izbruhi iz dirigenta naredijo tragikomično figuro. Meja med občutkom, da si kot dirigent lahko privoščiš emocionalne turbulence, in tem, da izgubiš avtoriteto zrele osebe, je zelo tanka. Dober »igralec« s čustvi bo znal razviti pravo senzitivnost, ki mu bo pomagala pri presoji, kakšna čustva naj v dani situaciji potegne iz svojega arzenala vzdušij. To ne pomeni, da gre za blefiranje ali ceneno igro z ljudmi, temveč za premišljen emocionalni scenarij, ki ga kreativno delo potrebuje. Treba je razmišljati o strategiji čustvenih stanj. Tako lahko na primer predolgo obdobje sicer pozitivnega vznemirjenja pred koncertom povzroči, da prav na koncertu energija pade, saj jo je težko tako dolgo vzdrževati. Obdobje, posejano s humorjem, vedrino, z večjimi količinami smeha in lahkotnostjo, lahko v nekaj drobcih predoziranja naruši delovno disciplino in nas vrne na začetek zgodbe. Nekaj ostrosti in nekoliko bolj grobo izraženih pričakovanj ima v pravi dozi lahko odličen učinek, čeprav bi ta čustvena stanja lahko opisali kot negativna. Vendar pa le trohica preveč lahko uniči vse, kar želimo zgraditi. Balansiranje razpoloženja in vzdušja, izbiranje v spektru čustvenih stanj – to imenujemo obvladovanje čustev, to je čustvena komunikacija. S čustvenim nabojem namreč zelo veliko sporočamo.

Predavanje Dirigent kot vodja, Singapur, 2010





O BRANKU RAJŠTRU

OD ŠIVANKE DO AVTOMOBILA

Moje prvo srečanje z maestrom se je zgodilo že davno, spomin nanj pa je še vedno živ, kot bi bilo to nedavno. Tedaj, še v osnovni šoli, sem se odločila, da se vpišem v »centralni« zbor. Pridružila sem se pevcem na vajah. Takrat je zbor vadil skladbo srbskega skladatelja Radomirja Petroviča, stavek iz njegove suite. Med vajami, ko so pevci individualno prepevali odlomek »men me majka jed nui«, je dirigent v »preverjanje« vključil tudi mene in tako sem takrat opravila avdicijo. Vesela sem bila priložnosti, da sem se lahko pridružila zboru, hkrati pa mi je bilo žal, da se nisem vključila že prej. A če sem kdaj komu omenila to svojo željo, so me hitro prepričali, da je to nemogoče, ker v tem zboru sodelujejo samo najboljši. Okoli tega zbora je vladala prava fama elite in pomenil je res nekaj zelo imenitnega. Biti član tega zbora je pomenilo velik prestiž in učenci smo bili v šolah deležni posebnih privilegijev. Takrat so take dejavnosti še štele kot vrednota.

In tako sem torej vstopila v Rajštrov svet.

Zagotovo je sposobnost vzdrževanja delovne morale specifična lastnost vsakega dirigenta. Prijemi se spreminjajo, kot se spreminja družba. V času pred dvajsetimi, tridesetimi leti so bile vrednote drugačne, kot so sedaj, razlikovali so se tudi dirigentovi pristopi k motiviranju mladih. Pomembna je karizma umetnika, brez nje kot vodja ne more delovati. In Branko Rajšter je imel to skrivnostno karizmatičnost. Zanimivi cilji: gostovanja, delovna letovanja na morju, snemanje vinilke, oddaja na radiu … so bili velika spodbuda za delo. Spomnim se, kako smo se veselili, da smo za 1. november peli na graškem pokopališču. Ali da smo – po osmih urah vaj na intenzivnih pripravah – na žvižg Rajštrove piščalke vsi smeli v bazen, nato pa na žvižg spet vsi iz njega. Višek pa je bil, če ti je »tovariš« dovolil, da si mu plaval med nogami.

Red in disciplino na gostovanju je bilo zlahka ustvariti, če nam je bilo obljubljeno, da bomo smeli v veleblagovnico, »kjer se dobi vse: od šivanke do avtomobila«. Še zdaj se spomnim teh obljub in hrepenenja, povezanega s tem, ali bomo uspeli kupiti žvečilne ali kaj podobnega. Zavoljo takih hrepenenj smo bila dekleta pri osemnajstih pripravljena hoditi v zastarelih koncertnih oblačilih, v koloni po dve, po Utrechtu, kjer so na vrtovih pred lokalčki posedali šminkerski Holandci in se nam smejali.

Veselje do te zvrsti glasbenega ustvarjanja se je pri meni porodilo v obdobju, ko sem prepevala v MPZ Maribor; ker sem veliko let preživela v poustvarjalnem procesu z Rajštrom, sem v tem obdobju vpila veliko njegovih zborovodskih spretnosti in ta zgled je pustil globok vtis. Prevzeli so me njegova vztrajnost, doslednost, svojevrsten smisel za humor, izjemno avtoritativna drža in prepoznavna identiteta njegove umetniške izpovedi.

To, da se je Rajšter zavedal pomembnosti vokalne tehnike, je bilo pričakovati, saj bi bilo drugače sploh nemogoče delati. Kar je bilo pri njem res posebnega, je bil njegov metodično-didaktični pristop, kako je otrokom podajal znanje. In njegova vztrajnost. Leta in leta vzgajati nove in nove glasove. Skozi iste začetne korake, do oblikovanih pevcev, ki na višku zapustijo zbor. In spet od začetka … in še in še. Ta večni krog novih obrazov in vedno znova ustvarjanje glasbenega instrumenta je tisto, kar je pri tem delu izjemno zahtevno. Večna skrb, kaj bo jutri. Kdo bodo tvoji pevci, kakšna bo raven, ki jo boš lahko z njimi dosegel? Delo z mladimi se v tem zelo razlikuje od dela z odraslimi, saj si mora dirigent ves pevski kader ustvariti sam. Ob morebitnih kadrovskih težavah nima možnosti dobiti substituta; vsakega oblikovanega pevca, ki zbor zapusti (fluktuacija je namreč velika), je težko nadomestiti, saj vzgoja pevskega kadra traja nekaj let. Za te procese je potrebno veliko energije, volje, vztrajnosti. Ni lahko motivirati mladih za tako resno delo in v njih zbuditi potrebno odgovornost, vztrajnost, toleranco, občutek za skupnost ... In Rajšter je bil v tem pravi zgled pedagoga in umetnika v enem.

Kaj je bila v resnici »Rajštrova estetika izvajanja«? Gre predvsem za stalno evolucijo, ki je bila pri njem ves čas prisotna. Ob poslušanju njegovih posnetkov je slišati, kako se je zbor skozi leta zvokovno spreminjal. Kot bi iskal neki idealni zvok. Rad je imel izjemno romantično fraziranje, rad je imel izrazite pianissime in rad je zaoral po folklorno. Predvsem pa je vedno znova iskal novo. Brskal je po biserih slovenske zborovske zakladnice, ni se umikal pred novo glasbo, rad je posegel po etnični glasbi Balkana in celo pokoketiral z občinstvom s kakšno pop skladbico.

radiacija
Rada poudarjam, da sta zborovstvo in odnos do njega občutljivo ogledalo družbi. Počutje oziroma zdravje okolja sega v kulturo in umetnost, torej tudi v umestitev zborovske glasbe v glasbeno kulturo ali nekulturo. In vpliv gre tudi v obratni smeri – torej od zbora v okolje. Vloga zborovodje se zaradi tega spreminja, saj njegovo delo ne obsega samo izvajanja glasbe, temveč tudi oblikovanje ansambla. In ta je sestavljen iz ljudi tistega ali tega časa. Zborovodja ima nedvomno zelo velik vpliv na generacije mladih, ki jih skozi leta oblikuje ne le v pevce, temveč tudi v osebnosti. Posredno se s tem dotika tudi njihovih družin in vseh drugih okolij, v katerih se ti mladi gibljejo. Zato taka močna osebnost pusti trajnejši pečat nekemu okolju, kot le tako ali drugače zapeto pesem. Vpliv takega umetniškega vodje sega veliko dlje, kot je videti

le z izvedbo koncerta. In Rajšter je imel močan vpliv, s katerim je izjemno oblikoval tedanje kulturno okolje v številnih segmentih: najprej predvsem umetniško, nato pa pedagoško in svetovalno. Deloval je v številnih vlogah in v vseh je pustil velik pečat.

S perspektive tega časa je najbrž zelo težko realno videti Rajštrovo vlogo v družbenem okolju, tako drugačnem od današnjega. Težko je jasno videti, s čim se je pri delu soočal, kakšne so bile njegove težave in, posledično, kakšna je bila njegova resnična družbena vloga in njegov vpliv v tistem času. Vem pa zagotovo, da veliko večja od tega, kot bi si sploh lahko predstavljali. Na stotinah koncertov v najrazličnejših okoljih, s stotinami generacij mladih, sodelujočih v zboru, s tisočimi, ki so jih poslušali, spremljali skozi njihovo dejavnost preko medijev … je zagotovo dal velik pečat svojemu času. In vse to deluje še danes, po toliko letih.

demokratizacija

Velik pomen Rajštrove vloge v slovenskem kulturnem okolju je treba videti predvsem z enega ključnega vidika. Zaverovanim v »visoko umetnost« zborovstvo večkrat ni dovolj pomembno za načrtno obravnavo. Po takem gledanju se »resnična« umetnost rojeva in oblikuje na drugih ravneh človekovih izpovednih hotenj, medtem ko je zborovska ustvarjalnost nekje bolj »spodaj«; pač glasba, ki jo lahko odpravimo z dobrohotnim nasmeškom, z neglasbeno floskulo ali pa jo samo dobrohotno »prenašamo«. Želja po najvišji možni demokratični poustvarjalni soudeležbi zborovstva v kulturi pa večkrat ni dovolj za uveljavitev samobitnosti zborovske, še posebej mladinske glasbe in postavitev umetniške veljave, ki bi štela med nacionalne in splošne kulturne zaklade. S kakovostnim standardom Rajštrovega zbora je bil narejen velik korak k demokratizaciji kulture mladih.

Rajštrov lik karizmatičnega dirigenta je ostal v spominu številnim generacijam zborovodij, ki jih je izobraževal na seminarjih, kot profesor na fakulteti, kot svetovalec za glasbo na Zavodu za šolstvo; ostal je v spominu svojega občinstva in v srcu številnih generacij pevcev, ki jih je v svoji intenzivni karieri v mnogih zborih vodil skozi glasbene stvaritve. Mnogi so oziroma smo lahko povzeli njegovo umetniško in pedagoško dediščino. Jasno je, da se s časom njegovi koncepti razvijajo, širijo, nadgrajujejo, dopolnjujejo. Vsak posameznik vnaša kaj svojega, kar je naravno; včasih po poti naprej in navzgor, v smeri razvoja, prevečkrat pa tudi v smeri stagnacije. Tisto budno Rajštrovo oko z balkona Uniona na zborovskih revijah, njegove večkrat tudi strah zbujajoče vizitacije osnovnih šol, njegova pripravljenost strokovno svetovati zborovodjem … vse to temu okolju sedaj zelo manjka. Ni čutiti, da bi obstajala vez med izobraževalnimi institucijami, organizatorji ljubiteljske kulture, med uglednimi zborovskimi strokovnjaki, svetovalnimi službami, zborovodji na vsej piramidi, ki bi lahko bila tako intenzivna in plodovita, kot je bila tista, ki jo je vzpostavil Rajšter. A verjetno so tudi taki koncepti produkt novih, drugačnih družbenih ustrojev.

muzikant z disciplino

Za vse dobre glasbene kreacije je potrebno trdo delo in disciplina, veliko talenta in volje, veliko ljubezni in predajanja. Velika žrtev prinese velik občutek zadovoljstva. Vsem. Izvajalcem in poslušalcem. Do tja je dolga pot odrekanj ... Rajšter je bil tak heroj. Kot pedagog in vzgojitelj, ki se je leta približeval otrokom, je odgovorno učil spoznavati vrednost svojega poslanstva in zavzeti odgovorno stališče ter si s svojim pristopom dosledno prizadevati za ustvaritev teh ciljev. Zato mislim, da je bil Rajšter

po izobrazbi učitelj glasbe, po poklicu in kulturi pa resnični glasbenik in pedagog.

Sedaj, ko je za menoj 23 let dela z mladinskim zborom, lahko rečem, da verjetno lahko najbolj intimno čutim in tudi empirično vem, kaj in kdo je Rajšter (na strokovnem področju, jasno) v resnici bil. Kakšno in kaj je bilo njegovo delo, kaj ga je veselilo in kaj skrbelo, s kakšnimi težavami se je soočal in kakšne so bile njegove radosti. Zakaj je včasih hrumel, ko smo zganjali neumnosti; zakaj smo imeli »špartansko« vzgojo in disciplino, kot so to nekateri videli; zakaj sem morala biti tiho na avtobusu in sedeti na pomožnem stolčku; zakaj je razvajal pubertetnice; zakaj sem bila »Karminoza – deklica za vse«; zakaj me je sedem let »mučil« s svojimi hribčki, z »vojamiksom«, s »sunjenimi« toni, blmblmblmi, znznzni, najnejnujnejnojnejnaji; zakaj je stal pri mizi in gledal, ali smo vse pojedli; zakaj je nenadoma potrkal na vrata sobe in prekontroliral, ali nimamo v hotelski sobi kakšnega nogometaša iz spodnjega nadstropja … Še bolj pa, zakaj je vsak dan tako težko nesel tisto svojo usnjeno aktovko v tretje nadstropje Uniona. Te stopnice so strme in težko se je vzpenjati po njih, saj nikoli ne veš, kaj te čaka na vrhu, v pevski sobi ...

Prispevek v spominsko knjižico o Branku Rajštru, 2004





NOBENA LJUBEZEN NI NAPAKA

GOSPEL IN JUHA V METODISTIČNI CERKVI REVNE ČETRTI

Pastorjeve nedogmatične, zabavne, poučne, inspirativne nedeljske službe so v cerkev Glide pritegnile raznoliko občestvo iz različnih socialno-ekonomskih okolij. Z navdihujočo izkušnjo ploskanja ob gospel glasbi je tej cerkvi uspelo preseči marsikatere prepreke in omejitve. V okraju, ki bi ga v turističnih vodičih opisali kot najhujšega v San Franciscu, kjer se po ulicah spotikaš preko smeti in spečih brezdomcev, kjer te najprijazneje pozdravijo preprodajalci drog in prostitutke, kjer ti ob pastorju pridigajo tudi retardirani uličarji, je ta cerkev ena najbolj posebnih lokacij na

svetu. V okraju, kjer so bili policisti od nekdaj najbolje plačani, kjer ulice vedno bolj polnijo vietnamske družine, kjer je še vedno moč najti nepredvidljive bare z živo glasbo in majhne, neodvisne trgovinice, kjer se težko prebiješ iz ene ulice v drugo, saj te neznanci nenehno nagovarjajo, je nastal socialni in glasbeni fenomen: cerkev Glide in njen Glide ansambel. Glide praznovanja so vsako nedeljo dopoldne in trajajo kakšnih petinsedemdeset minut. Cerkev se pred mašo zelo hitro napolni do zadnjega kotička, zato je dobro svoj sedež zasesti že veliko pred mašo. Za tiste, ki so ostali zunaj cerkvenih zidov, pa je poskrbljeno z videoprenosom maše.

Več kot stočlanski ansambel Glide, ki ga sestavljajo odlični pevci in instrumentalisti vseh ras, vedno povzdigne nedeljske maše na neko drugo raven. Ploskanje, zibanje, ples in pravi emocionalni izbruhi glasbenikov in celotnega občestva (in občinstva) uresničujejo sporočilo različnosti, sprejemanja in brezpogojne ljubezni. Naj pojejo džez, bluz, spiritual ali gospel glasbo, ta ansambel pooseblja radost.

težave rešene, vprašanja dobila odgovore
Skupnost Glide je zaživela v sedemdesetih letih, ko je v San Franciscu vrvelo od družbenih gibanj. Afroameriški pastor Cecil William je s svojimi pridigami in z džez glasbo pritegnil hipije, homoseksualce, študente, brezdomce in hkrati tudi predstavnike višji socialnih razredov. V vrvežu političnih dogajanj je Glide takrat nudil zatočišče gibanju ameriških Indijancev in Črnim panterjem; ko je 1eta 1969 nastal tudi ansambel Glide in novi socialni programi, je bilo jasno, da je ta metodistična cerkev družbeni fenomen. Entuziazem Cecila Williama, pastorja cerkve, je z molitvami in petjem z brezdomci, bolniki, reveži te soseske v zadnjih 40 letih pritegnil veliko pozornost. Leta 1994, ob pastorjevi 30-letnici delovanja, so se pevcema Angeli Bofill in Bobbyju McFerrinu pridružili igralec Robin Williams, pisateljica Maya Angelou, kraljica talk šovov Oprah Winfrey in tako javno počastili njegovo delo.

Danes ima Glide zavidljiv socialni program. Prostovoljci, ki pomagajo pri dejavnosti te cerkve, letno razdelijo več kot milijon obrokov hrane. Ekipa kakih trideset ljudi, ki vsi izhajajo iz najrevnejših slojev družbe, bivši brezdomci in uspešno ozdravljeni narkomani, izvajajo izjemen socialni program. Preko petdeset sodobno opremljenih stanovanj je na voljo tistim, ki pristopijo h kateremu od programov Glide; ti ponujajo zdravstveno varstvo, HIV/AIDS projekte, otroško varstvo, pomoč pri iskanju zaposlitve, družinske centre, centre za starejše ljudi, izobraževalne programe. Za vse njihove programe je značilno pomembno dejstvo, da ljudem resnično zgradijo zaupanje vase in mnogim življenja radikalno spreminjajo na boljše. Številne zgodbe, ki jih pripovedujejo tudi pri nedeljskih mašah, so skorajda neverjetne. Dvignili so se z družbenega dna in s pomočjo Glide programov postali uspešni v družinskem življenju in v profesionalni karieri. Vse njihove ganljive pripovedi pa govorijo v duhu izrazitega upanja in so odraz ideje o sprejemanju in brezpogojni ljubezni. Korak iz kaotične skupnosti okraja Tenderloin v center Glide je kot vstop v drugi svet, kjer so težave rešene in vprašanja dobijo odgovore. Specializirani strokovnjaki svetovalnega centra imajo do svojih klientov holističen pristop. Verjamejo, da so za človekovo zdravje in dobro počutje pomembni samopodoba, možnost medicinske nege, solidni bivanjski pogoji, otroško varstvo in možnosti zaposlitve. V obljubljeni deželi Ameriki je namreč vse našteto dosegljivo le določenemu deležu celotne populacije, medtem ko je osnovno zdravstveno varstvo in izobraževanje za mnoge na zelo nizki ravni. Zanimivo je, da Ameriko v skrbi za državljane krepko prekaša celo komunistična Kuba.

pojoči božji otroci

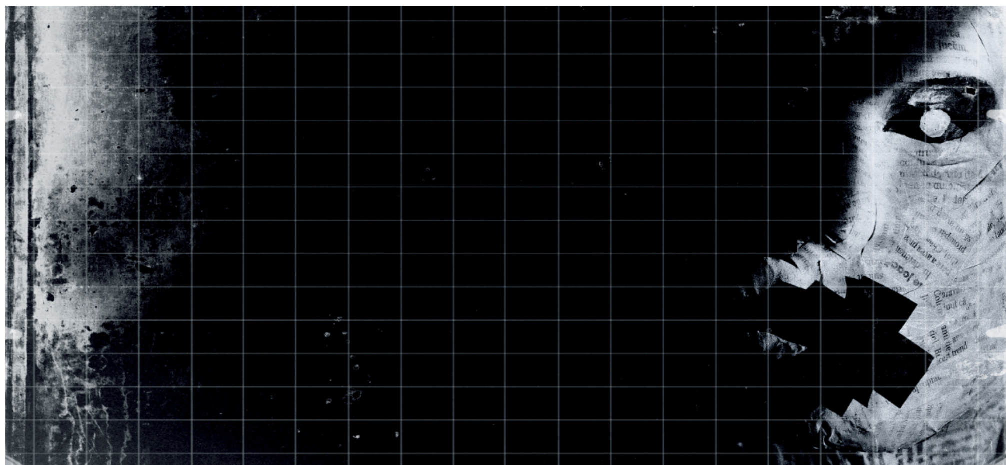
Po dolgem glasbenem uvodu, v katerem ob gospel zboru nastopajo tudi instrumentalni ansambel in odlični vokalni solisti, ko v cerkvi poraste vzdušje do tiste prave naravnanosti, spontano nastopi glavni pastor Cecil William. V roke prime povečevalno steklo, pogleda skozenj in pravi, da mu pomaga bolje videti svet. Nato v roke vzame Biblijo in tudi zanjo pravi, da z njo bolje vidi svet. Misli, da ni pomembno, kako jo kdo interpretira in razume, temveč le to, da živi oziroma deluje po njej. In samo to šteje. Živeti, ravnati se po njej. Prav vsem: židom, muslimanom, kristjanom, homoseksualcem … – vsi so Božji otroci – vsem so odprta vrata cerkve Glide. Nobena ljubezen ni napaka! Pravi, da mu je cerkev dala veliko: sprejemanje, skromnost in brezpogojno ljubezen. To je bistveno. Čeprav pastorjeve besede v dvorani spremlja glasno odobravanje (Yeee, man!), dviganje rok, ploskanje…, dodaja duhovite prilike o pomenu intimnega doživljanja vere in se na duhovit način čudi, zakaj navdušeno ploskamo ob glasbi, ne pa tudi ob njegovi ugotovitvi, da mu je cerkev dala občutek za skromnost. Vse vabi k slavju, k veselju za vse, kar imamo, in za vse, kar nas še čaka. Slavimo in veselimo se in ne pozabimo na skromnosti in brezpogojno ljubezen. Izvršilna direktorica ga spomni, da bo treba za programe cerkve zbrati 12 milijonov dolarjev.

moč gospela in spirituala

Glasbeni obliki, ki dajeta temu ansamblu najbolj navdihujočo moč, sta spiritual in gospel, dve resnično ameriški glasbeni obliki. Spiritual je nastal v zgodnjih obdobjih življenja črnskih prebivalcev v Ameriki, še posebno v času sužnjelastništva, ko sužnji niso smeli imeti inštrumentov, ampak so lahko uporabljali le svoj glas. Razvili so a cappella petje za cerkvene potrebe (misijonarji so namreč takrat črnsko prebivalstvo »uvajali« v krščanstvo), peli pa so tudi ob delu. Tako je petje postalo del njihovega načina življenja in tradicije. Leta 1864, ko se je s podpisom emancipacijskega protokola končala doba sužnjelastništva, so številni črnski prebivalci začeli iskati zaposlitve v industrijskih obratih severnih držav Amerike. S tem so prišli do glasbenih inštrumentov: klavirja, basa in bobnov – ter se jih začeli učiti. To je pripeljalo do nastanka džez klubov, ki so bili sprva v bistvu javne hiše, vendar so glasbeniki tam lahko izvajali svojo glasbo. Isti glasbeniki so v nedeljo med mašami igrali tudi po cerkvah. Tako je nastal gospel, za katerega je značilna inštrumentalna spremljava, elementi džeza in več posvetnih elementov. Gospel je nastal okoli leta 1930, in sicer v mestih, kot so Chicago, Detroit in Memphis. Razlika med a cappela petim spiritualom iz obdobja sužnjelastništva in gospelom je torej ta, da je bil drugi pogojen z zunanjimi dejavniki, ki se odražajo v mestnem življenjskem slogu. Oba pa temeljita na evropski klasični glasbeni tradiciji. Iz afroameriške glasbene tradicije spirituala se je razvil tudi bluz, iz bluza kantri & vestern, džez in kasneje tudi pop.

Večer, 2006, odlomek





MOŽGANE DOBIL PO POMOTI, ZADOSTUJE MU HRBTENJAČA

Zgodovina nastanka parade sega do tri tisoč let pred našim štetjem. Ne glede na njeno vsebino je združevanje ljudi v paradah pomembna oblika sporočanja družbi. Na paradah se prikazuje vojaška moč, proslavlja državne in cerkvene praznike ter druge pomembne dogodke, parade sporočajo ali zgolj zabavajo. Naj bo cerkvena procesija v Mehiki ali »ticker-tape parade« v New Yorku (parada lepilnih trakov), je parada oblika socialnega sporočanja, simbol in tableaux pristop k pripovedovanju zgodbe, zgodbe posamezne socialne skupine ljudi pozdravljajočemu občinstvu.

agitacija
V zgodovini so bile prve parade vojaškega ali političnega izvora, saj so vojske in vladarji v paradi videli možnost demonstriranja moči in učinkovit način za ustrahovanje nasprotnikov ter pridobivanje podpore čim več istomislečih. Patriotizem oz. nacionalni ponos je bil zmeraj pomemben tako tistim, ki so vodili narode, kot tistim, ki so vodili vojne. Zato je bil patriotizem tudi zelo pomemben produkt vojaških in političnih slavnostnih sprevodov. Seveda so bile veliko manj atraktivne tiste parade, ko so bili premaganci prisiljeni spremljati triumfalni pohod zmagovalcev po njihovih mestih.

Tudi verskim institucijam so bile parade v pomoč pri pridobivanju moči in povezovanju svoje skupnosti. Občinstvu so bile parade dobrodošle kot odmik od vsakdana, ker so ljudem dajale vsaj za kratek čas občutiti moč, ki jo nudi pripadanje skupini. Parade so bile prisotne tudi ob slavjih (festivalih) in sejmih, saj so ljudi združevale, jih socializirale in bile v pomoč pri izmenjavi informacij. V srednjeveški Italiji so bile

carreros z zgodovinskimi motivi poslikane table, ki so jih ob paradah kotalili kot neke vrste gibajočo razstavo. Cirkuške parade pa so v majhnih mestih v preteklosti pogosto napovedovale pomembne javne prireditve v večjih centrih. Vpadljivi, atraktivni nastopi in najave predstav, pisano pobarvani vozovi, nenavadni nastopajoči in živali so bili v manjših krajih sprejeti z navdušenjem.

Tudi sodobne parade se delijo na iste kategorije, le da so praviloma veliko večje. Tudi sedaj so vojaške parade še vedno aktualne; lahko slavijo veterane pretekle vojne ali zmago v novi. Srečo ob koncu 2. svetovne vojne je slavilo na stotine parad, nekatere kasnejše vojne pa so zbudile tudi drugačna čustva v zvezi s paradnim slavjem. Tako so se veterani iz Vietnama in Koreje burno pritoževali, zakaj njihov povratek ni bil pospremljen s paradnimi slovesnostmi, medtem ko je bila večina Američanov zadovoljna, da je ta kontroverzna in neprijetna situacija za njimi. V naslednjem ameriškem konfliktu, v perzijski zalivski vojni leta 1991, pa so številne parade slavile vrnitev svojih čet – celo dlje od 43 dni, kolikor je trajala vojna sama. Vojaške parade so žive še danes, ponekod pa jih želijo ponovno organizirati. Zadnja vojaška parada v Sloveniji je bila še v času socialistične Jugoslavije. Ko so slovenski mirovniki leta 1985 Beogradu očitali, da je velika vojaška parada v glavnem mestu Jugoslavije neprimerna, jim je general Daljević odgovoril, da »parada v Beogradu ni rožljanje z orožjem na Balkanu, temveč svojevrsten prikaz naših dosežkov v splošni ljudski obrambi in izraz naše odločenosti, da z vsemi močmi in sredstvi branimo in obranimo našo neodvisnost, ozemeljsko celovitost in družbeno ureditev«. Kam je pripeljal prikaz vojaških zmogljivosti, je pokazala zgodovina. Ko je slovenska vlada napovedala, da bo letošnji dan državnosti proslavila tudi z vojaško parado po ulicah Ljubljane, je Karel Erjavec, minister za obrambo, namen vojaškega paradiranja opisal kot prikaz vojaških zmogljivosti slovenske vojske. Seveda se ni čuditi številnim vprašanjem, zakaj je oblast po petnajstih letih državnosti presodila, da je sedaj čas za manifestacijo vojaške moči, in ali se ji zdi primerno, da spomin na slovensko osamosvajanje praznujemo z vojaškim korakanjem.

kako paradirajo
Religije so bile od nekdaj inspiracija za parade in mnoge današnje parade izhajajo iz cerkvene tradicije. V današnji Ameriki (že od 1837) in Avstraliji je zelo pogosta parada imenovana Mardi Gras, ki se dogaja dan pred pričetkom krščanskega postnega časa. Zanjo je značilno, da na njej sodelujejo mnoge marginalizirane skupine, ki jim parada daje možnost afirmacije v družbi. Veliko parad je tudi ob slavju sv. Patrika, svetnika in zaščitnika Irske. Ta praznik se proslavlja že od davnega leta 461 in ta dan Dublin postane eno samo veliko zabavišče. Irski festival je leta 1995 ustanovila irska vlada. Njen cilj je bil pripraviti glavno svetovno praznovanje v počastitev sv. Patrika in organizirati nekaj, na kar bodo Irci lahko ponosni. Ta nekoč katoliški sveti dan je danes razširjen po svetu bolj kot posvetni praznik, že kar od 1737 tudi v ZDA. Kot je seveda od Američanov pričakovati, je tudi ta parada velikih dimenzij. Tako je v največji njujorški paradi leta 1998 sodelovalo kar 150.000 paradnikov in več kot milijon in pol gledalcev. A za razliko od Mardi Gras so svetopatriške parade veliko bolj konzervativne do posameznih socialnih skupin.

Cirkuške parade so danes postale meka za oglaševanje. Taka je parada ob »Macy's Thanksgiving Day«. Zahvalni dan je nastal okoli 1920, ko so si delavci-emigranti, zaposleni v istoimenski trgovski hiši, zaželeli slaviti ameriški praznik na način, ki so ga

poznali v Evropi. Oblečeni v klovne, kavboje, viteze in šejke so korakali ob spremljavi ansamblov. V povorki je sodelovalo celo 25 živali iz zoološkega vrta. Danes se v New Yorku na ta dan valijo ekstravagantne parade. Družbe vlagajo na stotine tisoč dolarjev v oglaševanje na s helijem napolnjenih lutkah, saj to parado spremlja milijone gledalcev. Vedno več pa je tudi samostojnih parad, ki jih organizirajo podjetja sama – zgolj za svojo promocijo.

Pride Parade – parade ponosa so primer politične evolucije parade. To je javna manifestacija GLBTIQ (gejevske, lezbične, biseksualne, transseksualne, medseksualne) populacije. Prva parada ponosa je bila odziv na upor v baru Stonewall v New Yorku leta 1969, ko se je ameriška skupina gejev in lezbijk uprla racijam in nasiljem policistov. S pričetkom gibanja za enakovrednost so bile parade ponosa sprva demonstracije, večkrat razborite, zahtevajoč pravice. Kot pa se je gibanje razvijalo in so homoseksualne skupnosti začutile več moči in solidarnosti v svojih vrstah, se je dogodek parade ponosa razvil v slavnostno parado, oglaševanje, prireditev, kjer se pojavljajo politiki in ljudje iz javnega življenja. Nekateri homoseksualci so nad spremembo protesta v slavje razočarani, drugi ta prehod vidijo kot znak razvoja in sprejemanja družbe. Dandanes se po svetu zvrsti mnogo parad ponosa, s katerimi želijo opozoriti na razne probleme. Prva parada ponosa v Sloveniji je bila leta 2001, in sicer kot odziv na nestrpno in žaljivo ravnanje osebja v enem izmed ljubljanskih lokalov. Po zgledu ostalih držav je tudi ta parada ponosa postala tradicionalna.

mavrice

V San Franciscu se vsako leto koncem junija zbere preko milijon gledalcev, ki spremljajo vsakoletno parado. Petsto mavričnih zastav v glavni ulici parade že nekaj dni pred parado najavlja ta poseben dogodek. Za mesto, ki velja za gejevsko meko, je parada ponosa manifestacija, ki se prične že nekaj tednov pred paradnim pohodom, in sicer s številnimi razstavami (Queer Arts Festival), festivali (Mednarodni festival gejevskega in lezbičnega filma), koncerti (koncert GALA – gejevskih pevskih zborov) ter drugimi kulturnimi in zabavnimi prireditvami, organiziranimi po celem mestu, največ pa seveda v četrti Castro, kjer živi velika homoseksualna skupnost. Število deklariranih istospolno usmerjenih prebivalcev San Francisca dosega več kot 30 odstotkov celotne mestne populacije. Energija tega meseca doživi višek z začetkom parade, ki jo prične 600 motoristov (»dykes on bikes«). Prireditev, ki stane okoli milijon dolarjev, je letos v povorko pritegnila 200 paradnih kontingentov. Te so sestavljali številna društva in organizacije istospolno usmerjenih, njihovi orkestri, športni klubi, zbori ... in prav toliko kontingentov podpornih inštitucij, podjetij, zdravstvenih organizacij, radijskih postaj, politikov, šol in različnih cerkvenih organizacij. Med njimi ni manjkalo niti protibuševskih paradnikov, ne aktivistov za boj proti širjenju AIDS-a. Z gesli kot »Bog nas ima rad.«, »Ponosen sem nate, sin!«, »Star sem 83 let in sem gej. A, mogoče je to le prehodna faza.«, »Takšnega me je ustvaril Bog.« je bilo sporočilo tisočih mimoidočih: enakost pred zakonom v primeru poroke, boljše zdravstveno varstvo, kako se obvarovati pred AIDS-om, več tolerantnosti v šolah in v podjetjih ipd. Z atraktivnimi, večkrat zelo ekscesnimi plesnimi, pevskimi, akrobatskimi in šov nastopi pa so mimohodeči vseh ras in številnih narodnosti, od Židov do Kitajcev, zabavali zbrane, ki so z navdušenjem spodbujali njihov mimohod. Navdušeni aplavzi so bili namenjeni plešočim kantri dečkom, številni sado-mazo skupini v črnem usnju, brazilskim »plesalkam«, številnim stilno zelo raznolikim

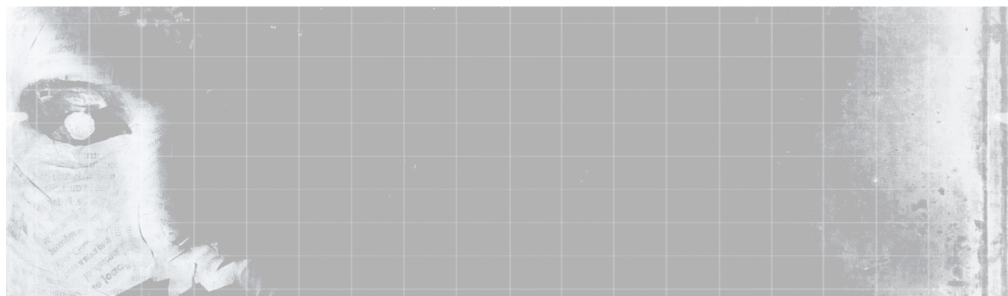
travestitom, bodybuilderjem, kostumiranim plešočim etničnim skupinam vse od Nove Zelandije do Afrike, istospolnim družinam z majhnimi otroki …

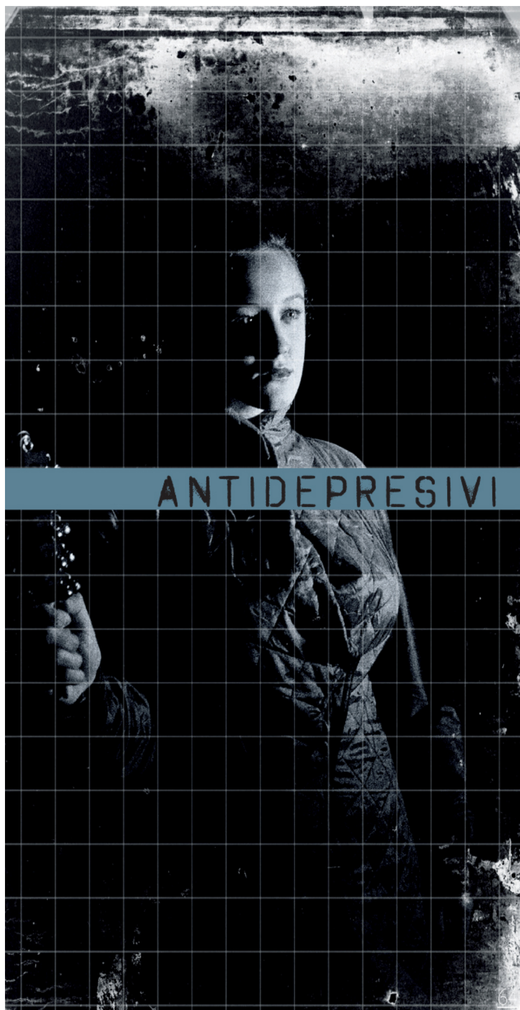
Po nekajurnem paradnem mimohodu se je množica razkropila na več lokacij, ki so bile vsebinsko zelo raznolike: oaza indijskega plesa, gejevski hip hop, usnjena scena, elektronska underground glasba, sving, latino in soul odri, pisateljski kotiček itd., kjer se je ponosni dan nadaljeval vse do večera. Posebej zanimivo je tudi, da so bile vse letošnje prireditve organizirane kot »smoke free«, kar pomeni, da so na celotni prireditvi organizatorji vzpodbujali odsotnost kajenja. V sklopu prireditve je resnično poskrbljeno za vse. Tako so bile organizirane posebne lokacije za gejevske družine z otroki, tribune za starejše obiskovalce, pomoč za invalidne in gluhe obiskovalce parade. S sloganom »Commemorate, Educate, Liberate – Celebrate!« (počastiti, izobraževati, osvoboditi – proslaviti) je bil ta dan vsaj v liberalnem San Franciscu narejen kak korak k advokaturi za pravice številnih lezbično, gejevsko, biseksualno in transseksualno usmerjenih.

Ena najbolj znanih sodobnih parad je Love parade oziroma parada ljubezni. Prvo parado ljubezni so pripravili leta 1989, udeležilo pa se je je samo kakih 150 rejverjev, ki so zahtevali pravico do zabave v takrat še razdeljenem Berlinu. Kmalu je parada prerasla v mednarodni dogodek, ki je na vrhuncu priljubljenosti leta 1999 v parku Tiergarten med divje ritme tehno glasbe privabil kar 1,5 milijona navdušencev. Kot odziv nanjo je nastala Fuck Parade, ki je zoper skomercializiranost Love parade hotela vrniti Berlinu njegovo dušo, in sicer s parado kamionov z gabba, hardtechno in drum ‘n’ bass glasbo. Vsako leto 14. julija na pariških ulicah, pa tudi v zraku nad mestom, poteka megalomanska vojaška parada v spomin na padec Bastilje, ki je pomenil začetek francoske revolucije. Ta dan množice, ki prilezejo iz metrojskih postaj, burno slavijo in pozdravljajo moč francoske države in njene vojske. Povod za vojaško parado je lahko tudi rojstnodnevni, kot denimo Trooping the Colour – dogodek ob slavju angleške kraljice. Obred paradnega slavja ob kraljevem rojstnem dnevu, ki ga izvajajo vsako leto, sega v zgodnje osemnajsto stoletje. Komaj dvajsetletno tradicijo pa ima londonska novoletna parada, a je v tem obdobju postala največje ulično slavje v Evropi.

Čeravno je Einstein izjavil: »Tisti, ki veselo koraka na paradi ob zvokih vojaške glasbe, si je že prislužil moj prezir. Možgane je dobil po pomoti, zadošča mu hrbtenjača.”, tradicija parad ostaja prisotna v vseh okoljih in daje množicam tisti posebni občutek pripadnosti neki ideji, jih informira, izobražuje, predvsem pa neizmerno zabava.

Večer, 2006





ANTIDEPRESIVI KRALJA SAVLA

POMOČ Z UMETNOSTJO

Glasba lahko vznemirja, zmede, zavede, lahko pomirja, spodbuja, zdravi, osrečuje.

Že stari Grki so menili, da ustrezen izbor glasbe vodi k oblikovanju zdravega, čistega značaja.

Glasba je posebna vrsta zvoka, prijetna za poslušanje, kar pa še zdaleč ni vse. Vzorce njenih vibracij tvorijo sistemi ritmov, harmonij, sorazmerij tega in onega. Ta razmerja najdemo povsod: v vesolju, naravi, v umetnosti, veroizpovedih, matematiki, arhitekturi ... Glasba je človeški jezik, ki je neomejen v izrazu, kontekstu, vsebini, strukturi ... Je vodnik po razširjeni zavesti, spodbuda k duhovni izpolnitvi, k

ozdravljenju, je jezik posvetitve vseh človeških obredov in prehodov. Človeštvo že od nekdaj uporablja zvok in glasbo v zdravilne namene. Kot samostojna profesionalna disciplina se je glasbena terapija oziroma terapija s pomočjo glasbe uveljavila po letu 1950. Glasbeno terapijo lahko opišemo kot predpisano, strukturirano uporabo glasbe oziroma glasbenih aktivnosti pod strokovnim vodstvom glasbenega terapevta, ki vpliva na telesna stanja in vedenjske vzorce in tako pomaga pacientom k doseganju terapevtskih ciljev. Uporaba glasbenih aktivnosti v terapevtske namene sega na številna področja: preventiva in izobraževanje, sproščanje in zmanjševanje občutka tesnobe, zmanjševanje občutka bolečine, izboljšanje imunskega sistema, rehabilitacija, staranje, umiranje, mentalno zdravje, učenje, delo ... Pri tem sta pomembna ritem in zvok. Ritmična komponenta glasbe vpliva na izboljšanje gibalnih sposobnosti, dihanja, telesne drže, sprošča, pomaga pri vzpostavljanju skupinskega delovanja, pri uravnavanju krvnega pritiska ... Glasbeni motivi so edinstvena oblika neverbalne komunikacije. Glasba je strukturirana resničnost, saj jo je moč slišati, čutiti, meriti in predstaviti s simboli in znaki, in kot taka ima širok terapevtski učinek. Da bi razumeli moč zvoka, se je treba spomniti na to, kako njegova nevidna moč deluje na nas. Vibracije zvoka, ki ga proizvajamo, na primer ko pojemo, masirajo naše telo od znotraj. Vzorci možganskih valovanj se spremenijo v stanje relaksacije ali pa prerastejo v ustvarjalno energijo. Mišična napetost popusti, spremeni se temperatura kože, pritisk in utrip srca se znižata. Znanstveniki ugotavljajo, da glasbene aktivnosti vplivajo tudi na biokemične spremembe v telesu, kot je znižanje ravni hormonov, povezanih s stresom, in povišanje ravni pomembnih proteinov, kot je interleukin-1. Uporaba zdravil se ob terapiji z glasbo lahko zmanjša celo za petdeset odstotkov.

Glasbena terapija je največkrat v neposrednem sodelovanju z delom zdravnikov, psihiatrov, socialnih delavcev, psihoterapevtov in specialnih pedagogov ter predstavlja predpisani del pacientovega zdravljenja. Glasba ali glasbene aktivnosti so terapevtov pripomoček pri vzpostavljanju stika s pacientom. Z izborom ustreznih glasbenih aktivnosti kasneje vpliva na izboljšanje pacientovega zdravja. Te aktivnosti so lahko petje, igranje instrumentov, poslušanje glasbe, gibanje ob glasbi, pogovor o glasbi, pogovor o besedilih glasbe, skladanje oziroma ustvarjanje glasbe. Že glasba sama lahko na paciente deluje spodbudno, ko pa »uporabo« glasbe vodi glasbeni terapevt, lahko ta postane zelo pomembna terapevtska dejavnost. V glasbeni terapiji se ustvari vzdušje, ki ni orientirano k doseganju uspehov, ne vzbuja strahu, temveč je vzdušje motivacijsko in kreativno. Tako ta vodena glasbena aktivnost postane glasbena terapija ob različnih fizičnih, psihičnih, socialno-emocionalnih motnjah in težavah ljudi – vse od novorojenčkov do ostarelih. Terapevt razvija glasbene aktivnosti v drugi smeri kot glasbeni pedagog, saj mu glasbene aktivnosti le pomagajo pri izboljšanju pacientovega fizičnega, psihičnega ali socialno-emocionalnega stanja.

glasba je od nekdaj povezana z zdravilnimi praksami

Že v najzgodnejših primitivnih kulturah je vodja plemena, šaman, zdravilec … v svojih ritualih povezoval glasbo z magičnimi in religioznimi rituali zdravljenja. Ta praksa je ponekod živa še danes. Zdravilna moč zvoka se tisočletja nazaj pojavlja v obliki napevov, urokov, manter, v oblikah ritmičnih in melodičnih ponavljajočih se motivov, ki so se ohranili do danes. V magičnih obredih zdravljenja je vrač skušal najti zvok, na katerega bi se bolnik (oziroma »duh«) odzval. Pri tej komunikaciji je uporabljal male intervale in kratke motive, katerih monotono, nesubjektivno ritmiziranje je dajalo tej glasbi enodimenzionalni značaj. V dolinah Mezopotamije in Nila so verjeli, da je zvok

elementarna kozmična sila, prisotna od stvarjenja sveta naprej. Mezopotamski zapisi kažejo na zdravilni učinek glasbe, največkrat povezan s povečanjem plodnosti. Stari Egipčani so verjeli, da je bog ustvaril svet in ostale bogove s svojim glasom, ti pa so svet organizirali naprej na isti način. Že v 2600 let starih zapisih na egipčanskih papirusih je najti uroke zoper čebelje pike, neplodnost, revmo. V obdobju razcveta perzijske kulture je kozmologija opisovala, da je svet nastal iz akustične substance – iz inicialnega zvoka. V učenjih in verskih himnah socialnega in etičnega reformatorja Zaratustre je najti preroške poslanice za zdravljenje duha z umetnostjo in glasbo. Z Zaratustrovim svetovnim nazorom se je razvila religijsko-moralna književnost, glasba (sedem kraljevih melodičnih modusov) in tradicija visoke stopnje kulture, kar je močno vplivalo na mnoge kasnejše religije. V starih kitajskih in hindujskih civilizacijah je prav tako prisotna kozmologična konotacija višine tona in s tem povezan izbor določenim čustvom namenjenih tonskih modusov. V stari Indiji so posebne glasbene formule pripomogle k doseganju enovitosti in ustreznega metafizičnega stanja duha in telesnega zdravja. Že pred našim štetjem so Hindujci verjeli, da bi napaka v intonaciji napevov narušila ravnotežje v vesolju. Napevi – rage – so se uporabljali natančno po predpisanih navodilih, saj je vsaka raga spodbujala določeno razpoloženje. Kot je že v starem Egiptu hieroglif za glasbo hkrati predstavljal simbol za veselje in dobro počutje, so tudi stari Grki oblike v naravi pojasnjevali kot fizični izraz glasbe, izbor glasbe za različna razpoloženja in stanja pa natančno opredeljevali. Občutek odgovornosti za izbor določene glasbe so pojasnjevali s tem, da je zvočna energija moralno nevtralna, zvok pa je prikrita moč. Lahko vznemirja, zmede, zavede, lahko pomirja, spodbuja, zdravi, osrečuje. Ustrezen izbor glasbe vodi k oblikovanju zdravega, čistega značaja. To povezavo potrjuje tudi bog Apolon, ki je bil hkrati bog glasbe in bog medicine. Grki so verjeli, da je bolezen odraz disharmonije v človeku. Zato je bila v doktrini »ethosa« glasba pomembna sila, ki vpliva na posameznikovo voljo, značaj in vedenje. Vrsta glasbe, igrana na liro, je bila denimo primerna za umirjanje, glasba, igrana na avlos, pa je spodbujala vznemirjenje. Pitagora je v raziskovanjih tonskih sistemov ugotavljal, da določena »predpisana« glasba deluje na človekovo zdravje. Da deluje tako preventivno kot kurativno, so verjeli tudi drugi modreci tistega časa. Tudi znameniti Eskulap naj bi jo predpisoval ljudem s čustvenimi motnjami, filozofa Platon in Aristotel pa sta svetovala previdno in vodeno uporabo glasbe pri oblikovanju zdravih in etičnih državljanov. V helenistični medicini so napevi na flavti lajšali bolečine zaradi išiasa in protina. Tudi v keltski kulturi druidskih duhovnikov-zdravnikov, pri šamanih, vračih so napevi ali odpevi bistven element zdravljenja. Iz zapisov v Bibliji je razvidno, kako pomembna je bila glasba v življenju Hebrejcev, saj je bilo v religiozne obrede vključeno tudi po 288 profesionalnih glasbenikov. Stara zaveza govori o ozdravljenju depresije kralja Savla ob poslušanju Davidovega igranja na harfo. Rimljani so verjeli, da glasba zdravi kačje pike in nespečnost ter odvrača kužne bolezni. Paracelsus je denimo priporočal glasbo zvončkov pri zdravljenju duševnih bolezni (melanholije), drugi misleci pa poslušanje flavte pri nespečnosti. Aristedes je verjel, da je vodena uporaba glasbe pomembna oblika psihoterapije. V srednjem veku je veljalo, da ima glasba pomemben vpliv na telo in duha, zato je zavzemala pomembno mesto v srednjeveškem izobraževalnem sistemu, saj je sodila med sedem najpomembnejših predmetov – septem artes liberales, in sicer v skupini artes reales (aritmetika, astronomija, geometrija, glasba). Njene pomembne vloge pa se je zavedala tudi Cerkev, ki je s prepovedjo poganske glasbe in z izborom ustreznih napevov tudi tako lahko vodila duše svojih vernikov. V

tem času so posebne himne služile zdravljenju prehladov in drugih bolezni.

v renesansi sistematično zdravijo z glasbo

Povezava med štirimi značajskimi tipi (melanholik, flegmatik, sangvinik, kolerik), štirimi elementi Empedoklesove teorije (voda, ogenj, zrak, zemlja) in najbolj uporabljanimi tonskimi modusi (miksolidijski, dorski, lidijski, frigijski) je dobivala vedno močnejše medicinsko-teoretske osnove. V zapisih teoretika in skladatelja Zarlina najdemo teorijo o vplivu glasbe pri protibolečinskem zdravljenju, zdravljenju sluha, nespečnosti, alkoholizma, pri pikih mrčesa in kužnih boleznih. Kasneje, v baroku, se v zvezi z ozdravitvami z glasbo pojavljajo zanimive zgodbe, denimo, da je španska kraljica najela znamenitega kastrata Farinellija, enega najpomembnejših pevcev osemnajstega stoletja, da je s prepevanjem določene arije ozdravil španskega kralja Filipa V. Ali: pevec Martinus je s svojim petjem dosegel, da je padla temperatura vročičnim poslušalcem. V 17. stoletju so znanstveniki pričeli intenzivneje pisati tudi o psihičnih vplivih glasbe. Tako je denimo Burton leta 1621 v Anatomiji melanholije glasbi posvetil celo poglavje. 18. stoletje prinese teorije o uporabi glasbe v medicini, študije in članki govorijo o zdravljenju mentalnih in živčnih obolenj (npr. histerije). Razvoj doktrine zdravljenja z glasbo je bil takrat še posebej živ v Ameriki, in sicer na področju psihiatrije in pri delu s slabovidnimi in slušno prizadetimi. V 19. stoletju so se začela znanstvena raziskovanja fizioloških učinkov glasbe z merjenjem vpliva na dihanje, srčni utrip, krvni pritisk. Na osnovi tega so začeli izbirati določena glasbena dela, primerna za odpravljanje določenih težav. Spoznanja so vodila k utrjevanju pomena glasbene terapije v zdravljenju duševnih bolezni in pri delovni terapiji. V osemdesetih letih 19. stoletja so pričeli s prvimi večjimi poizkusi o vplivih glasbe; pri enem takih so dnevno po pol ure izvajali klavirsko glasbo 1400 psihotičnim bolnikom. Kasneje so se znanstveniki selili v laboratorije in izvajali poskuse z živalmi in ljudmi ter ugotavljali fiziološke in psihične vplive glasbe. Z izumom fonografa sta se proučevanje in uporaba še razširila. Glasbo so predvajali za umirjanje strahu pred operacijami, kot anestetik in analgetik. Med prvo svetovno vojno so glasbene aktivnosti predpisovali vojnim rekonvalescentom pri težavah z mišicami in sklepi. Od zgodnjega začetka 20. stoletja, ko je Eva Vesceliu, ustanoviteljica Nacionalnega terapevtskega društva v New Yorku, v članku o glasbeni terapiji klasificirala glasbo kot tonično, stimulativno, sedativno in narkotično ter predlagala, da se glasba predpiše glede na težave, pa do sedanje vloge te terapije je preteklo veliko raziskovanj tega področja. Največ študij in izvajanja tovrstne terapije je bilo v ZDA, v Evropi, pa v Veliki Britaniji, na Nizozemskem, v Skandinaviji, aktivna pa je bila tudi nekdanja Jugoslavija, s centroma v Zagrebu in Beogradu. V zgodnjem obdobju glasbene terapije je bilo največje število terapevtov vključenih v delo psihiatričnih oddelkov in centrov za mentalno zaostale, sledili so centri za invalidne, centri za ostarele itd. Kot postaja v sodobni družbi vse bolj pomembna preventivna medicina in vzdrževanje zdravja, sedaj delujejo glasbeni terapevti v »holističnih« centrih, centrih za zmanjšanje stresa, v izobraževalnih centrih itd. Obstaja veliko različnih oblik terapij, primernih za sproščanje, koncentracijo, motivacijo, skupinsko delovanje ...

pomoč z umetnostjo

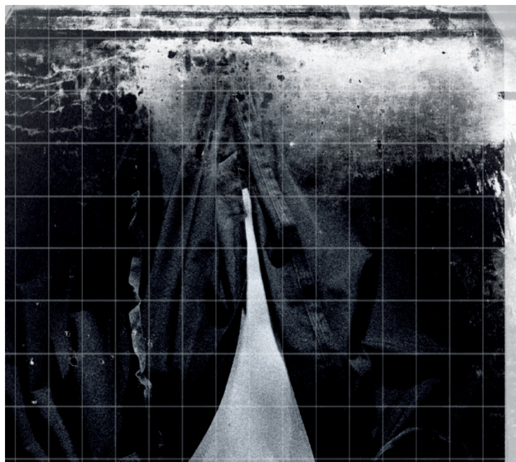
Pomoč z umetnostjo (umetnostna terapija) izhaja iz potreb prakse, ki obsega področja defektologije, socialne pedagogike, vzgojnega in terapevtskega dela v vrtcih, šolah, bolnišnicah in drugih ustanovah, rehabilitacije fizično prizadetih idr. Vsa ta področja zahtevajo danes sodobne terapevtske programe, ki vključujejo tudi oblike pomoči z

umetnostjo: dramsko, gibalno-plesno, glasbeno, likovno – kot podpirajoče ali samostojne oblike pomoči (terapije). V razvojnem in terapevtskem delu postaja vse pomembnejše spodbujanje procesa samoaktualizacije, ki učinkovito poteka prav skozi umetnostne ustvarjalne dejavnosti. Ustvarjalni proces v različnih umetnostnih medijih prispeva k aktiviranju, rehabilitaciji, osebnostni integraciji, socializaciji ... Pri tem se pri terapiji lahko uporablja vokalna glasba, improvizacija z glasbenimi instrumenti, poslušanje glasbe, gledališka igra, pantomima, lutkovna animacija, izražanje in ustvarjanje z gibom, risanje in slikanje, plastično in prostorsko oblikovanje itd.

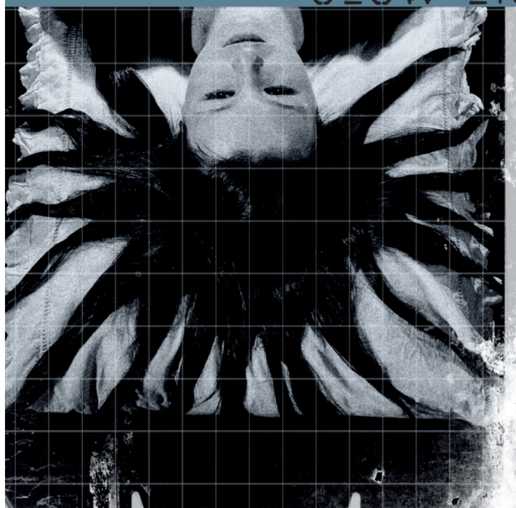
uporaba glasbe pri terapiji
Glasba je oblika človeškega vedenja in na ljudi deluje kot oblika senzorne stimulacije. Glasbo tvorijo zvoki, ki jih slišimo (slišna stimulacija), in vibracij, ki jih čutimo (taktilna stimulacija). Osnovna ideja takega zdravljenja z zvokom je resonanca. Zvočni valovi z vstopom v telo sprožijo tresljaje z isto frekvenco v celicah, pri čemer pri prenosu pomaga tudi velika količina vode v telesu. Učinek terapije z zvoki deluje kot globinska masaža atomov, celic, molekul, tkiva, organov ... Živa izvedba glasbe nudi vidno stimulacijo, kadar pa se ob glasbi pleše oziroma giba, gre še za kinestetično in proprioceptično stimulacijo. Glasbene aktivnosti nudijo verbalno in neverbalno komunikacijo, glasba je lahko nosilec za oblikovanje razpoloženj, čustev in odnosov. Glasbene aktivnosti so zelo prilagodljive in so lahko uspešne na različnih izvedbenih stopnjah. Kot posamezniki moramo v vsakdanjem življenju ustrezno delovati v skupnosti, zato je glasbena terapija velikokrat v obliki skupinske dejavnosti, saj nudi obliko motivacije posameznikom, da se priključijo in sodelujejo s skupino. Uporaba terapije z glasbo deluje po več principih: navezati ali obnoviti medčloveške odnose (med terapevtom in pacientom, med pacienti v skupini, pacientom in drugimi ljudmi), ustvariti samopodobo skozi samoaktualizacijo, dobiti izkušnjo samoorganiziranosti, izkušnjo delovanja v skupini, pridobiti izkušnjo delovati strukturirano ... Terapevti načrtujejo delo s pacienti v korakih: opredelitev klientovega področja, zaradi katerega je terapija potrebna, postavitev terapevtskega cilja, izbor ustreznih glasbenih aktivnosti, ki bodo vodile k doseganju zastavljenega cilja, izvajanje programa in redno evalviranje pacientovega odziva na terapijo. Pri tem se lahko uporabi veliko vrst različnih glasbenih aktivnosti, ki razvijajo slušne, vidne, motorične, socialne, komunikacijske, kognitivne in druge sposobnosti, spretnosti in veščine.

Najpogostejši uporabniki terapije so otroci, mladostniki in odrasli z različnimi težavami v mentalnem zdravju, ljudje s težavami v razvoju, s težavami pri učenju, bolniki z Alzheimerjevo boleznijo ter drugimi težavami staranja, bolniki s poškodbami možganov, astmatiki, ljudje z akutnimi ali kroničnimi bolečinami, s telesnimi poškodbami, narkomani, avtistični otroci, žrtve spolnih zlorab in žrtve nasilja, bolniki z anoreksijo, bulimijo itd. Pogosta je uporaba glasbene terapije v delu z zaporniki. Vedno večji krog uporabnikov pa ima glasbena terapija v obdobju nosečnosti in kot preventivna, antistresna, sprostitvena aktivnost.

Večer, 2006



SLOW LISTENING



POČASI!

Določena glasbena dela zahtevajo čas in posebno pozornost; zahtevajo, da se jim posvečamo kot zainteresirani izvajalci in poslušalci. Dandanes se na polju množične potrošnje dogaja razvrednotenje; glasba, kot najbolj prvinsko sredstvo abstraktne komunikacije, pa je razvrednotena v vlogo potrošniškega objekta. Izbira načina izvajanja in poslušanja glasbe je sicer ista kot v preteklosti, le da se zdi, da pozornost ljudi zelo pada, skrajšuje se čas osredotočenosti na neko zgodbo, zvočno ali kar koli drugega – predavanje, razlago, dokumentarni film, intimen, počasen film itd. V pravi poplavi koncertov jih veliko skuša biti kar najbolj zanimivih; da bi pritegnili pozornost

vseh naših čutov, nam nudijo glasbo, ki je že skoraj neprebavljiva. Vsak dan ure in ure poslušamo glasbo, vendar je ne slišimo ali ne razumemo več. Izpuščajo se pomembne osnove, ki tvorijo kulturo poslušanja: natančno poslušanje, nepovršno dojemanje, doživljanje umetniške stvaritve z lastnimi izkušnjami. V glasbi se dogaja enak proces, kot se dogaja s prehrano: ozaveščeno kulturo prehranjevanja in kulturno doživetje ob procesu prehranjevanja prežene standardiziran in z umetno poudarjenimi okusi pripravljen fast food. Strežemo in jemo hitro pripravljeno hrano – fast food, prav tak pa je tudi naš odnos do glasbe – fast listening. Ne vzamemo si več časa, da bi glasbo resnično pozorno poslušali, med ponujano glasbo pa tudi izbire nimamo prav velike, saj je danes vse več površinske, »hitro pripravljene« glasbe, brez sporočila ali globine. »Song formati« in že omenjeno zmanjševanje sposobnosti koncentracije, pomanjkanje potrpežljivosti so vzroki za nezmožnost dojemanja daljših, kompleksnejših del. Razlog je v komercialnem principu »singlov«, v poplavi medijskih vsebin, ki ne dovoljujejo vdiha, kaj šele globlji razmislek in pozornost za detajle. Vse mora biti v prvem planu in dvodimenzionalno, lahko razumljivo, glasno, skratka – »in your face«.

v zvočni podobi, ki deluje brezčasno, večno, odprto

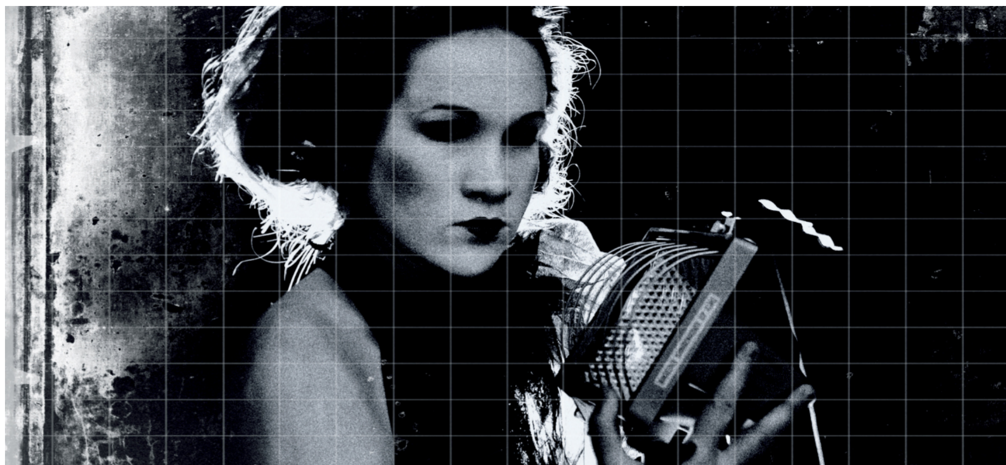
S projekti, kot so Placebo, Miracles, O, successores in Prošnja za besede želim dati poslušalcu priložnost, da glasbo posluša z razumevanjem njenega glasbenega izražanja, z dovolj dolgimi premori med različnimi skladbami, kar je izredno pomembno za čustveno in intelektualno premlevanje vsake kompozicije na koncertnem programu. Z uvajanjem ideje slow listening želim to površnost podreti s konceptom koncertov ter tudi izdajo CD-jev (denimo Musica Inaudita 2), ki dopuščajo drugačno obliko poslušanja. V dramaturgiji teh projektov so ustvarjeni pogoji, da bi se lahko spremenil odnos do poslušanja; olajšan je dostop in tako je bližje možnost intenzivnejšega doživetja ob poslušanju. Seveda je tudi izbor glasbe drugačen, saj je v teh projektih veliko zgodnje glasbe in sodobne glasbe, ki v svojem izrazu uporablja: daljše forme, počasne tempe, tišino, dolge ritmične vrednosti, pandiatoniko, cerkvene moduse, srednjeveške ritmične obrazce, srednjeveška tonalna sredstva (držani toni, koral, organum), pogoste molske tonalitete, homofonost in homoritmičnost, deklamativno uporabo teksta, kratke motive, podaljšano zvočnost, avgmentacijo, filozofijo »podaljšanega časa«, statično harmonsko aktivnost, repetitivne vzorce in podobno.

lounge music

Danes je glasba, nastala pred l. 1600, večkrat izvajana (in še večkrat zgolj predvajana) le še kot meditativna ali prijazna glasba v ozadju, iztrgana iz svoje intelektualnosti, čustvenosti in zgodovinskega ozadja. Postala je ambientalni element. A prav ta stoletja glasbene zgodovine, v katerih se je odigral največji glasbeni razvoj, so pripeljala do enkratnega, blago čutečega zvoka. Pri tem lahko prav pri glasbi, nastali pred l. 1600, doživimo osupljive izkušnje popolnoma novega poslušanja. Če poslušamo ta dela drugega za drugim na način spremljanja koncertov današnjega časa, slišimo zvokovni ovoj, vendar ne večplastnosti. A v to enostranskost in površnost je moč prodreti s pomočjo spremembe načina poslušanja. »Vertikalnemu« poslušanju sklopov glasbenih linij v vedno na novo določenem razmerju med prostorom in časom ter zvočni arhitekturi med seboj povezanih glasov je treba dodati še senzacijo »horizontalnega« poslušanja časovnega razvoja posameznih glasov. To ravnotežje horizontalnega in vertikalnega izvajanja in poslušanja se je namreč v

glasbi med letoma 1200 in 1600 vedno znova definiralo. Način poslušanja je drugačen tudi zavoljo potrebne visoke koncentracije poslušalca, katerega pozornost se danes na splošno zmanjšuje. Poslušalci so vedno manj potrpežljivi, težje dojemajo daljša in kompleksnejša dela, niso pozorni na podrobnosti in ne zmorejo kontemplacije v glasbeno tkivo. Vse bolj so navajeni na dvodimenzionalno: lahko razumljivo, glasno, po možnosti tudi čim bolj zabavno. Skratka – »fast listening«. Če hočemo glasbo, kot je denimo izbrana v že omenjenih projektih, zares doživeti, se moramo postaviti v popolnoma drugačen položaj poslušanja, kot smo ga navajeni danes. Potem bo tudi izkušnja te glasbe bistveno drugačna.

O, successores, Miracles, Placebo in Prošnja za besede (povzetek spremnih besed slow listening koncertov med 2008–2012)



TA ZBOR JE NEKAJ POSEBNEGA

ISKANJE SEBE V PROSTORU MED USTVARJANJEM UMETNOSTI IN VZGOJO Z UMETNOSTJO

Zbori, kot je naš, morajo obstajati, potrebujemo jih veliko bolj, kot si mnogi mislijo.

Vsi mladi, ki so nas razveseljevali s svojo pesmijo, bodo jutrišnji odrasli. Upajmo, da bodo ostali občutljivi za kulturo, pa tudi zase in za druge ljudi. V zadnjem času pogosto sledimo razmišljanjem o slovenski družbi, tudi o slovenski šoli tega časa ter predvsem o skrbi za pravilne vrednote, ki naj bi jih privzgajali Slovencem. A zdi se, da so nekatere zelo pomembne teme ostale nekje na robu interesa. Predvsem tista o pomenu umetnosti za generacijo, ki raste. Največja investicija naroda, še posebej malega, je prav najkvalitetnejša vzgoja in izobrazba, ki jo nudimo današnjim otrokom. Zato sta vzgojni in socialni moment, prisotna v zboru, enkratna šola življenja, ki se zelo redko ponovi drugje. Številne študije celo dokazujejo, da so mladi, ki pojejo v kakovostnem pevskem zboru, kar za tretjino bolj uspešni tudi pri drugih šolskih predmetih in kasneje v življenju. Prav zato v visoko razvitih državah obstajajo šole z zelo velikim poudarkom na zborovskem petju in je ta del vsakodnevnega pouka. Dokazano je celo, da je zborovsko petje zelo koristno tudi za zdravje.

iz tega časa

Zbor je sestavljen iz ljudi tega časa in tega prostora. Ljudje določenega časa in prostora vplivajo na kakovost zborovskega petja. To je odraz vrednot. A bojim se, da je danes v besednjaku ljudi najpogosteje slišati besede Europark, Kolosej, Slovenija ima talent, mesendžer, sms, facebook …

Žal ugotavljam, da se je v zadnjih nekaj letih razpolovilo število otrok, ki so sploh bili deležni pevske izkušnje (razen seveda popevanja popevk v stilu »ne grem, na kolena, ne bom več senca njena«). Gre za to, da so vrednote naše družbe usmerjene k doseganju čim boljših in najvišjih rezultatov (pa naj bo to šolskih ali profesionalnih) ter na najhitrejše in najlažje zadovoljevanje osnovnih hedonističnih potreb. Petje se je v tej dirki zataknilo nekje na robu in ni več del vsakdana ljudi. Pri naših najmlajših skoraj ni več slišati petja. Prikrajšani so za tako čudovito človekovo dejavnost, ki je spremljala ves zgodovinski razvoj človeštva in v njem ves čas igrala eno najaktivnejših vlog.

Petje je od nekdaj spremljalo vse življenjske dogodke – rituale, verske obrede, rojstvo, smrt, poroko, delo … – in bilo hkrati tudi del vsakodnevne zabave. Kje in kdaj še današnji otroci sploh prepevajo? Morebiti brundajo ob i-podih na »tuc-tuctuc« podlago. Stvar je pač taka, da je veliko lažje vtakniti v uho MP3 kot obiskovati vaje zbora, da je sms-komunikacija lažja kot funkcioniranje in prilagajanje kolektivu, da je prosti čas bolj enostavno izkoristiti na četih kot z oblikami kreativnega delovanja, koncertna gostovanja pa najbolje zamenjaš z all-inclusive last-minute poležavanji na kaki turški obali. Starši preprosto nimajo časa voziti otrok na pevske vaje, ker so zaposleni s potiskanjem vozičkov po Intersparu. Kako naporno je šele štirinajstletnici zjutraj vstati (bog ne daj!) za obisk pevske vaje, če pa je prejšnjo noč preživela v kakšnem klubu (»Če pa so vsi tam!«).

Ko ti/taki mladi odrastejo, bodo imeli pravilen odnos do kulture? Le kako, ko pa jim celo šole namesto mladinskih koncertov in ogleda predstav ponujajo Omarja, Spidija in Gogija ter podobne »kulturne« vsebine. Vse se usmerja v povprečje in najpreprostejšo razvedrilnost.

Da delovanje v zboru mlademu človeku gradi vrednostni sitem, ki mu v njegovem življenju pomaga pri socializaciji, ustvarjanju samopodobe, samoaktualizaciji, postavljanju modrih prioritet ipd., pa se pozablja.

Zato sem vesela, da je letopis z vsebinami našega dela v rokah ljudi, ki so v tem drugačni. Odločili so se drugače, ker vedo, da je zelo koristno in predvsem lepo kakovostno preživljati svoj čas. In biti z zborom CS je tako.

Upam, da bodo tudi sedanje generacije pevcev kasneje v spominu našle podobne misli, ki jih povzemam od dosedanjih pevskih generacij:

Tako dober zbor smo zaradi treh stvari. Prvič, ker imamo strokovno podkovano, inteligentno, idej polno, inovativno, nasmejano dirigentko. Drugič, ker smo tudi same pevke vestne, glasbi predane, pridno hodimo na vaje in se izpopolnjujemo na različnih področjih, v različnih smereh. Tretjič pa zato, ker je med nami spletena posebno dragocena vez. Gre za komuniciranje preko učenja novih skladb z vseh koncev sveta, učenja novih koreografij, tehnike petja, gre za sodelovanje in druženje, pri čemer razvijamo že prirojene potenciale, ki jih s pridobljenimi izkušnjami le še bolj oplemenitimo. Tukaj ni polovičarstva in vsaka malenkost je pomembna. Tukaj so ljubezen do glasbe, volja, veselje in prijateljstvo. Kot celota znamo vzpostaviti stik s tistimi, ki nas poslušajo in tudi slišijo, kaj jim hočemo povedati. Zato so naši koncerti prava poslastica. Kdor vse to ima in zna s tem »šofirati«, je dober zbor. In mi to

znamo!

Patricija Masten

Naš zbor je pojem veselja, zadovoljstva, druženja, prijateljstev, raziskovanja tujih dežel, izobraževanja in še tisoč stvari. Ampak vse te stvari ne bi pomenile nič brez dejstva, da je glasba nam, pevkam, in dirigentki BIT ŽIVLJENJA. Zaradi te sreče, da imamo glasbo v srcu in smo vzgojene, kako jo spoznavati in izražati, želimo to srečo deliti tudi z drugimi ljudmi.

Simona Eder

Vsi združeni pod vodstvom edinstvene osebe, kot je naša dirigentka Karmina Šilec. Že šest let sem del te družine, ki potuje po svetu in pobira prva mesta.
Toda zakaj ravno prva mesta?
Vsaka od nas, vključno z našo dirigentko Karmino, za ta zbor daje vse, in to 24 ur na dan in 365 dni v letu. Skupaj osvajamo nova področja v glasbi in premagamo prav vse ovire na naši poti do uspeha.

Vanja Maher

K zboru sem prišla po naključju, sedaj pa je ta postal del mene in v tem trenutku si ne morem predstavljati življenja brez glasbe. Ta zbor mi je dal toliko lepih trenutkov, ki mi bodo za vedno ostali v spominu.

Anja Cergolj

Meni za ta zbor ne bi bilo težko vstati tudi ob štirih zjutraj.

Barbara Rajič

Petje v zboru nas združuje.
Tukaj smo vsi različni enaki.

Katja Serdt

Tako dober zbor smo, ker pojemo s srcem. Povezuje nas tesno prijateljstvo in resnična ljubezen do glasbe. V zboru se ne počutimo kot posamezniki, skupaj tvorimo celoto, iz katere lahko naša spretna dirigentka izvabi čudovite zvoke. Zakaj smo tako dober zbor? Zelo enostavno. Ker je odlična zborovodkinja uspela zbrati toliko dobrih pevk. Ker nas je prepričala, da zmoremo veliko. In ker smo začele tudi same verjeti, da je to res ...

Polona Petelinšek

Zavedamo se, da bi kaj malo dosegle, če ne bi imele takšne dirigentke. Ona je tista, ki nas ustrezno vodi in spodbuja ter razvija naš talent v pravo smer. In tudi: zaupamo ji.

Nataša Rižnar

Tako dober zbor smo postali predvsem iz dveh razlogov. Mislim, da je za zbor velika sreča in izrednega pomena profesionalnost dirigentke, ki je gotovo med najboljšimi na svetu in zna izbirati prave pesmi in ima tudi dovolj posluha za težave pevk, ki smo po starosti in značajih tako zelo različne.

Leyla Abu Eweda

Navadno imam pred koncertom tremo. Toda ko me »tršica« prijazno pogleda, se nasmeji in pomežikne, stopam na oder pogumno in samozavestno.

Petra Hribernik

Vse ure, ki jih presedimo na vajah, so vedno poplačane z ogromnimi aplavzi; in občutka, ko stojiš pred polno in zadovoljno dvorano, ni mogoče z ničimer primerjati. Temu se reče sreča.

Jasmina Dimitrovič

Letopis Carmina Slovenica, 2006





MOČ ZVOKA ODSTRANJUJE ZOBNE OBLOGE

ODKRIVANJE DUHA V ZVOKU

Stoletja, tisočletja človeštvo spoznava in priznava nenavadno moč zvoka, glasu, glasbe. Ti v življenje prinašajo radost, spremljajo človeške obrede in prehode, povezujejo človeka z božanskim ali božjim, s tistim, kar je večje od njega.

Starodavna veščina petja napevov je del vseh največjih svetovnih religij in izročil.

Napev (angl. chant) v svojem pomenu združuje izredno širok razpon glasbene izraznosti. Napev je lahko glasba kozmičnih sfer, naravni izraz naše zavesti. Ni zgolj glasbeni obred, je pomembno sredstvo za zdravljenje telesa, umirjanje duha in

prenašanje svetega v običajno življenje ljudi.

Napevi služijo številnim namenom: pripovedujejo zgodbe, takšna je na primer mistična pripoved o Rami v indijskem epu Ramajana, zdravilni napevi sibirskih šamanov zdravijo bolezni, strašijo duhove kač pri avstralskih aboriginih, spremljajo družabna srečanja pigmejcev v centralni Afriki, služijo v cerkvenih obredih, na primer gregorijanski korali, uvajajo mlade družinske člane v izdelovanje pravilnih vzorcev na kašmirskih preprogah, so del obredov čaščenja narave ali vodijo v trans vudune s Tahitija. Napevi umirjajo in dvigujejo duha, odpirajo srca, lajšajo smrt. Napevi tudi povezujejo. Združujejo ljudi v njihovih mislih, namerah, védenjih, ljubezni.

V cerkvah, templjih, mošejah, kivah (sobe za rituale) ljudje združujejo svoje glasove v skupinsko molitev: napevi torej ljudi povezujejo v njihovih doživetjih ali molitvah, od preprostih zahval pred obedom, do veličastnih prehodov rojstva ali smrti. Od nekdaj se je človek z obrednimi napevi – ti so bili tabuiziran govor – obračal na sile in bogove, ki so vplivali na vreme, srečo, dober ulov, na plodovitost ... Napevi spremljajo obredja religioznega čaščenja zemlje, kulta prednikov itd. Ti obredni napevi se največkrat izvajajo javno, namenjeni so celotni skupnosti; prepevajo jih lahko vsi. Verstva in vojske, plemena in narodi so spoznali moč napevov in jo od nekdaj uporabljali pri usmerjanju kolektivnega duha in srca – v dobrem in slabem.

kaj je napev?
Definicija napeva je dokaj zahtevna. Zagotovo ne gre zgolj za »enostavni liturgični napev«, »pesmi«, »ponavljajoče se glasbene obrazce« ipd. Napevi so molitev in slavljenje svetega z melodijo oziroma glasom. So glasovna meditacija, odkrivanje duha v zvoku. Kot verjetno najstarejša oblika glasbenega ustvarjanja so napevi tudi oblika sporočanja v péti formi. Vse kulture pa napeve uporabljajo kot duhovno izrazno sredstvo. Kar dela napev tako univerzalen, je njegov namen. Zanimivo je, da besedila napeva ni treba razumeti, da bi lahko razbrali njegovo sporočilo. Eskimski zlogi, besedila v latinščini … nosijo enako sporočilo o spoštovanju, skrivnostih, strahu, ljubezni ...; ta sporočila jasno razumemo kjer koli in kadar koli. Napevi predstavljajo izredno širok zbir različnih glasbenih izrazov. Veliko čudovitih napevov, ki jih danes poznamo kot keltske napeve (Celtic chanting), so zapisali menihi in so tako ohranjeni skozi stoletja zmeraj zapeti v enaki tonski sekvenci. Obratno so ortodoksni židje v tradicionalni židovski formi za péto molitev »davenen«, zavezani posebnim konvencijam v zvezi z melodijami, svoje napeve improvizirali. Tradicionalne melodije so izvajali z dodajanjem ponavljajočih se kratkih melodičnih ali ritmičnih motivov (podobno kot »riffs« pri džezu), spreminjali so ritem, da je ustrezal spremenjenemu besedilu, in dodajali okraske.

Nekatere oblike napevov se izogibajo melodijam. Tibetanski budisti v meniških napevih izvajajo zgolj monotone, nizke tone. Napevi so zvoki brez besedila, zgolj vibracija zvokov in njihovih alikvotnih tonov. Muslimanski sufiji pa ponavljajo besedilo v govorečem, nedoločenem tonu. Veliko napevov je ritmično zelo bogatih: od igranja na bobne s čvrstimi, ponavljajočimi se udarci v ritmu srca pri ameriških staroselcih, poliritmičnih napevov zahodne Afrike, do neverjetno zapletenih ritmičnih vzorcev balijskega opičjega napeva.

Spet druga skrajnost je napev, ki je zgolj dolg, neprekinjen ton, znan iz sanskrta kot

OM. Včasih je napev dolga recitacija tradicionalnih besedil, na primer hindujski Guru Gita ali luteranska molitev. Napev je lahko a cappella, kot je gregorijanski, lahko z bobni, ropotuljami, piščalmi, harmoniji, tamburami, zvonovi, harfami, zvenečimi posodami – z mnogimi instrumenti, izvirajočimi iz različnih kultur.

zakaj peti napeve
Napeve pojemo: ker želimo pridružiti svoj glas drugim iskalcem, tistim, ki imajo radi življenje, kjer koli po svetu; kot molitev bogovom. Tako smo bližje tistemu Edinemu, ki ima toliko različnih imen; ker želimo s skupno dejavnostjo začutiti druge, združene v petju; ker je to zabavno; ko želimo svoja srca ali svoje domove napolniti z ljubečimi in pomirjujočimi vibracijami zvoka.

Napevi so kombinacija topline in združenosti v skupnem petju, ekstaza, doživeta na rok koncertu, predanost v molitvi in tišina meditacije.

moč zvoka
Pomemben vidik petja napevov je ne le duhovna plat, temveč tudi fizična. Da bi razumeli moč zvoka, se je treba spomniti na to, kako njegova nevidna moč deluje na nas. Lahko jo primerjamo z vibriranjem pohištva pri basovskih tonih iz zvočnika ali z zvočnim valovanjem, s katerim zobozdravnik odstranjuje zobne obloge.

Tehnika petja z zveni alikvotnih tonov, ki lebdijo nad glasom, se je razvila v mnogih religioznih tradicijah. Napevi so živeli v cerkvah, templjih, katedralah, jamah in naravnih okoljih s podobnimi akustičnimi pogoji, kjer so bili delni toni lahko navzoči in slišani. Že redovniki v srednjeveških samostanih so ob svojem petju doživljali zvene delnih tonov in so jih pripisovali angelom, ki so se pridružili lepemu petju.

Temelj tega, kako čutimo svoje telo, je dih. Ponavljajoča narava napevov povzroča globlje, intenzivnejše dihanje, ki je počasnejše od običajnega, pa tudi bolj ritmično. Vibracije zvoka, ki ga proizvajamo, ko pojemo, masirajo naše telo od znotraj. Vzorci možganskih valovanj se spremenijo v stanje relaksacije ali pa prerastejo v ustvarjalno energijo. Mišična napetost popusti, spremeni se temperatura kože, pritisk in ritem srca se znižata. K fizičnim spremembam sodi tudi znižanje ravni hormonov, povezanih s stresom, in povečanje stopnje pomembnih proteinov, kot je interleukin-1.

petje v skupini
Pri skupinskem petju človeške molitve presežejo zasebnost. Stojimo, sedimo ali plešemo. Z ramo ob rami, skupaj z drugimi dajemo glas najglobljim hrepenenjem. Podpiramo drug drugega, še več, delimo si življenjsko moč. Pri skupinskem petju imamo priložnost sprostiti svoj nadzor in podreti obzidje, ki nas ločuje od drugih in od življenja samega. Posamezni glasovi se dotikajo drug drugega, se seštevajo v skupno vibracijo. Dihamo skupaj in tišina med glasbenimi frazami je še tišja. Ko se predamo petju napevov, pregrade med »jaz« in »ti« izginejo. V zahvali pred obrokom hrane, v tišini trenutkov pred spanjem, ob porokah ali slovesih, pri pomembnih prehodih, kot sta rojstvo in smrt, se ljudje združujejo v skupnem izvajanju napevov.

petje napevov kot duhovna praksa
Med različnimi vplivi na našo energijo in fizično telo je petje napevov močno, zgodovinsko potrjeno sredstvo za transformacijo zavesti. Petje napevov je zelo

učinkovita pot za umirjanje misli in usmerjanje energije. Ponavljajoči se zvoki napevov vibrirajo v naših možganih. Spet in spet. Naši lastni zvočni valovi postopoma prehajajo v resonanco z njihovim zvokom in občutjem. Naše telo in energija začneta utripati z ritmom napeva, s ponavljajočim se ritmom postaja naše čutenje biti bolj harmonično. S ponavljanjem se napevu približujemo in se vanj pogrezamo. Včasih se pevec in napev popolnoma združita, včasih stojita vsak zase. Petje napevov ni le oblika samostojne meditacije, pač pa je izredno povezano tudi z drugimi meditacijskimi praksami. V mnogih tradicijah je napev oblika molitve: klicanje ali slavljenje boga, zahvaljevanje, klanjanje, rotenje, zaklinjanje, moledovanje, čaščenje …

napeve poznajo vse kulture in izročila
Kljub zunanjim razlikam je bistvo vseh duhovnih poti enako: spoznanje Božjega in vera v to, da nekaj te božje lastnosti leži v vsakem od nas. Ta preprosta resnica je našla izraz v presenetljivo različnih verah, sektah, filozofijah, plemenskih skupnostih in duhovnih poteh. Ta Edini Duh je imenovan Bog, Boginja, Adonaj, Brahma, Alah, Yemaya, Wakan Tanka ... s tisočerimi imeni. Vsaka religija je zmes univerzalnih načel in idej, povezanih s posameznimi kraji. Svetovne religije so videti kot prsti na roki. Če pogledamo vsak prst posebej, je videti, kot da so samostojni in neodvisni. Ko pa se ozremo h koreninam, vidimo, da vsi prsti rastejo iz iste roke. »Religije so različne poti, stekajoče se k isti točki. Kaj zato, če ubiramo različne poti, če želimo vsi doseči isti cilj? V Božji hiši je veliko bivališč in vsa so enako sveta.« (Ghandi)

In zato ni nenavadno, da lahko napevi najdejo skupni temelj med različnimi duhovnimi potmi in nas lahko nagovori tudi napev druge tradicije. Vsaka duhovna tradicija je na univerzalna vprašanja našla svoje odgovore in ta edinstvenost je izražena v napevih.

napevi po svetu danes
Pariz:
Del gibanja Taize, sestavljenega iz ekumenskih skupin protestantov in katolikov, še posebej mladih, se združuje v molitvah, sestavljenih iz napevov. Vsi pojejo ponavljajoče se preproste melodične linije. Preproste besede, kot so Veni Sancte Spiritus, v valovanju ponavljanja predstavljajo molitev. Čarobnost napeva in globoka tišina dajeta občutek očitnega svetega Duha, ki odmeva skozi kapelo.
Berlin:
Ljudje, večinoma srednjega razreda, zbrani v učilnici, v zraku vonj po sandalovini; skupina, ki prakticira siddha jogo, ob tamburah, harmoniju in mridangamu prepeva sanskrtski napev božjega imena »Krishna Govinda Govinda Gopala«. Najprej počasi, po tridesetih minutah se tempo dvigne, hitrejši je in hitrejši, roke ploskajo, telesa se zibajo do ekstatičnega crescenda.
Denver:
Vonj po pokovki in ocvrtih krofkih. Skupina moških, ameriških staroselcev, skupaj udarja na velik basovski boben, nameščen v sredini kroga, v katerem sedijo in pojejo tradicionalne napeve. Ljudje stojijo ob strani, se pozibavajo, pritegnejo, odidejo, se pomenkujejo …
Ljubljana:
Srečanje Green Dragonsov in Viol.
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible] droga.

Ni treba iti v Kyoto, da slišimo budistični napev, ne v Turčijo, da slišimo sufijske napeve, ne v Senegal, da slišimo meniško petje. Napevi so v vseh kulturah in tradicijah. So oblika sporočanja, glasba, ki je hkrati starodavna in sodobna.

Programska knjižica za glasbeno-scenski projekt Scivias, 2003



PESMI TEMNEGA SMEHA

ARHETIPSKA AVANTURA ONSTRANRAZUMSKI RITUAL

Miti niso zgodbe posvetnega in neposvečenega sveta. Skrivajo sveto znanje in to se podaja z obredi, v slovesnem kontekstu, ko se mitu prepustimo, da nas preobrazi, ko dovolimo, da nas potisne onkraj varne gotovosti znanega, v neznani svet, v nikogaršnji svet.

Morda smo danes v materialnem smislu razviti, duhovno pa še vedno hrepenimo, da bi presegli ta svet in vstopili v polnejšega. V to razsežnost poskušamo vstopati z umetnostjo, z mamili, rokom, preko identifikacije z različnimi junaki našega časa. Toda v tem čaščenju je vedno nekaj neuravnovešenega, ni junaštva v nas samih, ni lastne udeleženosti, je zgolj občudovanje nekih ikon. Manjka nam naš neposredni vstop v »nikogaršnji svet«, v nek mitološki svet.

Rusalke so predstava v »nikogaršnjem« svetu – v svetu, ki ni glasbeni, ni dramski, ni plesni; je scenska avantura, z mitom inspiriran glasbeno-scenski ritual: ko čustva postanejo premočna za govor, začnemo peti, ko postanejo premočna za petje, plešemo. Ker je v nas nostalgija in želja po davnem, po znanem, po prepoznavnem, pojemo prastare slovanske napeve. V nas je potreba po novem, zato pojemo glasbo našega časa. Rusalke v tem onstranrazumskem ritualu zaživijo intimno domače, kot v dnevni sobi, in hladno, tuje, kot je lahko noč na golem brdu.

Zbor manifestira kolektivno telo, kot organizem pa odraža človeško željo po zlitju. Hkrati pa manifestira socialne fantazme. Kolektiv postane individuum in individuum postane del kolektiva. Ne-individualni glas, zvok pluralnosti glasov, celo združenje

teles v množico ustvarjajo iluzijo pojma človeštva kot osebka. Analogno s to monološkostjo (zbor deluje kot en sam lik) pa zbor (zbor deluje kot množica) odrsko deluje kot ogledalo in partner občinstvu.

Sredstva ne ilustrirajo in ne podvajajo drug drugega, marveč ohranjajo lastno indentiteto in se med seboj ne zanašajo na neko konvencionalno hierarhijo sredstev. Raznovrstni žanri so v uprizoritvi povezani v eno (gib, petje, beseda), sredstva so uporabljena ali uravnoteženo ali v prid enemu (predvsem glasbi); spoj tega ima zelo različne pomenske smeri.

arhetipska avantura

Mitološki svet je bogat, skrivnosten in nikdar do konca raziskan. V njem se mehko prepletajo narava in človek, verovanja in izkušnje, fantazija in resničnost, upanje in bojazen, moč in nemoč ... tak je svet rusalk. Mit je sestavljena slika sveta, ki se kot redukcija pojavov ne more odreči čudežu, in je hkrati trden prasedež vsake kulture.

Značaj razlik, ki so jih do skrajnosti razvile sodobne religije, in sicer skrajnost nasprotja, kot na primer nebesa in pekel ali samsara in nirvana, je pri rusalkah zanemarljivo majhen. Njihovo prepričanje je, da ni dveh svetov, ampak en sam, ki ga je mogoče doživljati različno. Svet rusalk meri čas – krog letnih časov in rodov, ki prihajajo in odhajajo. Ozadje tega neskončnega procesa pa je stabilno. Čas se ga ne dotika, saj je od vekomaj. Ta svet naseljujejo te vilinske osebe. To niso bogovi, pač pa so liki, podobni nam samim, vendar hkrati presegajo življenje. Tu ni duhovnikov, kongregacij, posrednikov in gledalcev. So samo miti in legende in uglašenost z njimi.

Nekoč je bilo petje del ritualov in je odražalo duhovno energijo družbe, vključno z miti. Danes je drugače. Ni več skupinskega odnosa do ritualov, je le še individualni. Tudi ni skupinske indentifikacije, ne skupinskih predstav o arhetipih. Je pa še vedno prisotna težnja po ceremonialnem. V predstavi izvajalci ujamemo skupinsko ritualnost, izgradimo skupinsko indentifikacijo in skozi rusalke postanemo arhetipska skupnost.

erotična pravez med človekom in naravo

Obredi rusalk ne skušajo doseči posebnih učinkov ali magično gospodovati naravi, pač pa poskušajo ohraniti to, kar je regularno in normalno – so torej obredi sodelovanja. Vsa živa bitja in neživa narava, nebesna telesa, veter, dež … so bratje in sestre. Vse je živo in vsak je v nekem pogledu odvisen od drugih. Prav tako ni razlike med dejavnostjo in strukturo sveta. Gre za holistično videnje resničnosti. Sveto ni metafizična resničnost onkraj tega sveta, temveč ga je najti na zemlji. Božanstva, ljudje, živali in rastline si delimo isto naravo, zato si dajemo moč in poživljamo drug drugega. Pomoč rusalk k boljši letini ima povezavo s epifanijo, razodetjem božanske energije, in zato imajo kmetje občutek, da so povezani s sveto deželo čudežnega izobilja. Erotičnost rusalk pa lahko povežemo z božansko silo, ki oplaja zemljo. Kot ženske so vir novega življenja, njihova povezanost z uspešno žetvijo pa lahko predstavlja tudi sadež hierogamije, svete poroke (prst ženska, semena božansko seme, dež spolna združitev neba in zemlje). Rusalke so ne le ljubka in ljubeča bitja, temveč tudi zahtevne, neusmiljene in maščevalne gospodarice narave oziroma na nek način strah zbujajoče ikone življenja samega.

pesmi med svetovi

Miti so univerzalne in brezčasne zgodbe, ki odsevajo življenje in ga hkrati oblikujejo – raziskujejo naša hrepenenja, želje, strahove. Ljudje si od nekdaj oblikujejo predstave, ki so onkraj vsakdanjega doživljanja. S svojo domišljijo razmišljajo o tem, kar ni neposredno prisotno, o tem, kar v predmetnem svetu sploh ne obstaja. Miti govorijo o neznanem, a če jim sledimo, nas usmerjajo, da pravilno delujemo na tem ali onem svetu. In ker z miti vstopamo v vzporedne svetove, verujemo v nevidno, v mogočnejšo resničnost, govorimo o philosophii perennis (večni filozofiji). Vsa tuzemska resničnost je senca svojega arhetipa in ima torej različico v božanskem svetu. Mitološka božanstva se od religioznih razlikujejo v tem, da so ta neločljivo povezana s človekom, naravo in živalmi; med svetom ljudi in svetom bogov ni ontološkega prepada.

Naloga vilinskih bitij je, da vsrkavajo prano in jo oddajajo osnovnemu svetu. Vilinsko telo je najbolj dovršena oblika snovi, običajno se nahaja v astralnem stanju, utripajoča svetloba z močnim jedrom. Če se njihova energija zgosti, vilinska bitja preidejo v eterično stanje in postanejo vidna. Pri tem utelešenju se poslužujejo arhetipskih predstav. Vilinska bitja imajo poseben smisel za humor in prav posebej rada nagajajo ljudem, so muhasta, maščevalna, posebej magični in hkrati pogubni pa so njihovi plesi in petje.

po motivih slovanske mitologije
Verovanje v prednike je značilna praksa vseh predkrščanskih Slovanov, kar potrjujejo darila mrtvim. Močna verovanja v življenje po smrti so očitna v starodavnih, pa tudi sodobnih pogrebnih obredih. Ta trajajoči odnos med živimi in mrtvimi, utelešen v rusalkah, kaže na močno vero Slovanov v posmrtno življenje. Miti, ki se nanašajo na rusalke, odsevajo osnovna verovanja Slovanov na temo smrti in mrtvih. Z njimi se Slovani spominjajo svojih prednikov, pa tudi tistih, ki so tragično preminili; z rituali jih operejo »nečiste« smrti, kot so bile nečiste smrti še nekrščenih otrok, samomorilske smrti in smrti ubitih, denimo čarovnic, – vseh teh, ki niso smeli imeti popolnega krščanskega pogreba.

čudežni ženski liki med smrtjo in mrtvim
Ljudski rituali o rusalkah so povezani s praznovanjem rozalij ali rusalij. Rozalija je praznik 50 dni po pesahu oziroma veliki noči (v katoliškem koledarju je to praznik binkošti – prihod Svetega Duha, eden od treh romarskih praznikov Stare zaveze), povezan s poganskim kultom mrtvih (parentalije). Obdobje zaznamuje bela barva, ki izvira iz oblačil novokrščenih, in rdeča kot znamenje Svetega Duha v obliki gorečih jezikov in praznika pomladi, ko cvetijo rože. Rozalije izhajajo iz rimskega festivala rož (pascha rosarum) v mesecu maju, ki je v pogansko kulturo vstopil kot praznik rodnosti. V tem tednu imajo mitološka bitja posebno moč. To je teden, ko rusalke iz vodnih bivališč splezajo na drevje. Zelena drevesa so bila v tem verovanju zatočišče mrtvih. Ko Sonce še ne »vstopi na cesto poletja«, rusalke, duše mrtvih, lahko ostanejo v temnih in hladnih globinah voda. Toda ko te vode ogrejejo žarki življenje dajajočega Sonca, rusalke ne morejo več ostati tam. Vrnejo se k drevesom, zatočišču mrtvih.

Ti miti so prinesli tudi številne obrede, ti govorijo o skrajnostih, vabijo, da se podamo onkraj svoje izkušnje; rozalije celo v šamanizem.

tkalke naravnih ciklusov

Pesmi rusalk so pela pretežno dekleta, obredja rusalk pa so peli in plesali predvsem mladi in neporočeni v gozdovih in ob rekah. V rokopisih iz 11. in 12. stoletja te obrede opisujejo kot pesmi demonov, cerkvenim preganjanjem navkljub pa so se igre rusalk ohranile do danes. Med najbolj razširjene rusalske obrede sodi čaščenje dreves. Slovani so izjemno častili sveto drevo rusalk – brezo, in sicer zaradi verovanja, da so drevesa zelo razvita bitja, bolj povezana z ljudmi kot druge rastline in kot živali. Ta kult drevesa je nastal iz verovanja, da so drevesa edina bitja, ki črpajo energijo iz tal in nematerialno energijo iz vesolja. Predvsem breza pa je mesto, kjer se združijo živi in mrtvi, kjer se povezujejo živalska, rastlinska in človeška življenja. Pogost element obredov je bila tudi procesija in pokop rusalke. Tedaj so posekali drevo in ga potopili v vodo ali pa so v krsti potopili lutko, pokop pa pospremili s petjem. In tak je bil konec tedna rusalk.

Vsi ti rituali in molitve na prostem govorijo o veliki povezanosti Slovanov s silami narave. Svet, v katerem so živeli, je bil tudi njihov panteon. Medtem ko je veliko slovanskih verovanj ostalo za vedno skrivnostnih, je duh božanstev živ v duhu rusalk. Ta mit je uspešno preživel prehod v krščansko kulturo; verjetno zaradi izjemno globokega verovanja ljudi v rusalke in možnosti povezovanja poganskega s sodobno religijo. Morda pa so rusalke žive tudi zaradi tega, ker so za razliko od drugih starodavnih božanstev, katerih templji so uničeni, templji rusalk še vedno tukaj. Kdor se želi povezati s temi starodavnimi nimfami narave, obišče gozd, polja, vodovja v širjavah slovanskega sveta. In tedaj morda lahko začuti prisotnost nemirnih duhov.

nemirni duhovi

Če dekle utone v nesreči ali v nameri, postane rusalka. To verovanje je skupno vsem Slovanom. Rusalke so očarljive, so spontane, muhaste, maščevalne, dobrodelne ..., so čudaški liki brez primere v evropski mitologiji. Predvsem pa so vedno tavajoče duše.

Da so si vile med seboj zelo podobne, je značilnost mrtvih: v smrti se razlike izgubijo, z zornega kota živih pa so mrtvi predvsem – mrtvi. Prepoved oziranja nazaj je prastara in povezana s prehodom med svetovi. Rusalke so nasilne, če jih kdo opazuje; to je zato, ker branijo meje svetov. Smrt vrača življenju, življenje smrti in tako se vzdržuje občutljivo ravnotežje.

Zunanje lastnosti rusalk pa se v različnih izročilih razlikujejo. Bledi obraz južnih rusalk je podoben mesečini, obraz njenih severnih sester je razpadajoč, kakor telesa utopljenih, njihove oči pa se svetijo s hudobnim zelenim ognjem. Južne rusalke se pogosto pojavljajo v oblekah iz megle, medtem ko so severne čisto razgaljene. V rodovitnih pokrajinah so to lepa, gola dekleta, v trdi Rusiji so to amazonke z velikimi dojkami, na severu poraščene in grde ... Kot se transformirajo mitske rusalke, se transformira tudi pojavnost rusalk. Rusalke lahko izgubijo mesto subjekta, saj lahko izgubijo telesno formo. A prav v tem izginevanju, v zmožnosti transformacije v »fluidno substanco«, se skriva rusalska svoboda.

pesmi temnega smeha

Moškim je bolj kot lepota rusalk nevarno njihovo petje; vzbuja namreč vroče koprnenje, ki se mu ni moč upreti. Rusalke pojejo čudovite pesmi in začarajo vse

mimoidoče s svojo lepoto in sladkim glasom. Zaljubljeni so postavljeni pred strašne preizkušnje. Smisel teh preizkušenj je ohranitev neprehodne meje med vilinskim in človeškim svetom. Rusalka v človeškem in človek v vilinskem svetu sta nekje vmes, na robu, kjer ne veljajo zakoni ne enega ne drugega sveta. Tedaj sta v tveganem položaju, nevarna sebi in drugim.

Rusalke imajo svojo kraljico in ta jih kliče s trobento. Pojejo natanko eno uro, peti učijo tudi ljudi in so tudi »vse lepe žegne v cerkvah napravile«.

Človeški glas obvladuje svet zvokov na najvišji hierarhični stopnji med glasbili in ima kot tak privilegirano mesto – tako v mitologiji kot v svetu glasbe. V predstavi Rusalke se glas personalizira in postane samostojna manifestacija, osebnost oziroma osebnosti. Glas postane, se uteleša, se pretvarja v lik. Ima neposredno vez s celim spektrom čustev, tudi takih, za katere nimamo besed. Glas ima telo in je glas telesa.

pesmi iz prsti in vode
Potovanje v drug svet se običajno začne s spustom v globine zemlje ali z dvigom v višavja, z vstopom v magični svet, drugačnim od vsakdanjega. V tednu rozalij, ko rusalke iz vode pridejo na kopno, si izberejo vrbo žalujko ali brezo z dolgimi, vitkimi vejami, ki se sklanja nad vodno površino, in splezajo nanjo. Tam podnevi spijo in če jih kdo prebudi, postanejo nemilostne, ga ujamejo in žgečkajo do smrti. Pojejo, zapeljujejo moške, večino časa pa se igrajo med seboj, si češejo lase in nagajajo nedolžnim žrtvam. In tkejo. Svoje izdelke obesijo na veje in obale rek in s tem svarijo mimoidoče. Ponoči, v mesečini, potresavajo z vejami, se tako skličejo in gredo na jase plesat zapletena kola. Njihovi gozdni plesi so tako graciozni, da jih smrtnik ne more nehati gledati, a kazen za to je grozna. Potegnejo ga v ples in ga pustijo plesati do smrti. Ponekod menijo, da je tam, kamor so med plesom stopile rusalke, trava gostejša in žito bogatejše, drugod spet, da kjer koli plešejo, trava neha rasti in počrni. Oboje verjetno zaradi vode, ki kaplja z njih. Rusalke k sebi vabijo predvsem mlade ljudi, in sicer z dojenčkovim jokom, hihitanjem, ploskanjem, smehom in prekrasnim petjem.

metafizika zla in dobrega
Vedênje rusalk vedno močno vpliva na ljudi; lahko jim pomagajo ali škodujejo. Medtem ko se igrajo v vodi, lahko splezajo na mlinsko kolo, ga ustavijo in s tem polomijo mlinske kamne, uničujejo jarke in mreže ribičev. Lahko pošljejo neurja in močna deževja nad polja, spečim ženskam kradejo platno in sukanec. Zoper zlobo rusalk mora nekdo v roki držati list absinta – »prekletega zelišča«. Rusalke lahko pomagajo k boljši letini, zidajo, podarijo neskončne klopčiče niti …

V razmišljanju o vizualnem v predstavi smo poiskali možnosti nihanja oziroma prestopanja med dobrim/lepim in zlim/ grdim, da bi se razrešili teh zamejitev znotraj nas samih in z željo, da bi okusili intenzivnost takega bivanja in sestopili iz sebe. Groteskno telo: odprto, spremenljivo, štrleče, nepravilno, multiplo ... Lepo telo: erotično, nežno, ljubko ... oboje poistoveteno s kulturo širšega mitskega imaginarija. Taka fragmentacija razumevanja vizualnega je poskrbela za suspendiranje pričakovane strukture in ustvarila prisotnost mnoštva posameznosti, brez fiksne identitete.

tkalke usode
Rusalke obvladujejo cikluse letnih časov, luno in vreme, prinašajo prosvetljenje in zdravijo bolne. Predvsem pa so tkalke usode. Odločajo, kdo bo umrl, kdo se bo ponovno rodil, kdo bo uspešen, kdo se bo poročil, kakšna bo setev in žetev.

navdih v starogrški zakladnici
V Rusalkah se skozi predstavo pojavljata dva vzporedna zbora: zbor človeštva in zbor mitoloških bitij. Prvi (chorus) komentira narativno zgodbo mita o rusalkah, drugi (zbor) so ta mitološka bitja sama. Oba komunicirata v peti obliki, včasih pa tudi recitirata besedilo v unisonu. Ko pojasnjuje dogajanje, so chorusove akcije ponekod predimenzionirane. Oba uporabljata sinhroniziran govor, elemente fizičnega gledališča, chorus tudi maske. Maska ustvarja občutek enosti in uniformiranosti, hkrati pa predstavlja večglasno osebnost. Chorus z maskami postane samostojen organizem. Hkrati spodbuja neodvisnost in pospešuje občutljivost vsakega posameznika v skupini za dogajanje. Kolektivna identiteta, zgrajena na individualni osebnosti, je v harmoničnem ravnotežju med individualnim in kolektivnim. Medtem ko človeški chorus kot kolektiv-individuum deluje na razumski in emocionalni ravni, njegova fizična pojavnost deluje na vsakodnevni, realistični osnovi.

Chorus ponekod uporablja moč mirnosti. Chorus v svoji mirnosti želi doseči tako moč, ki preseže moč divje živali. Tako mor(e)ata chorus in občinstvo v tej mirnosti slišati tišino in videti nevidno.

simbol potentne, še nerealizirane ženske kreativnosti
Pri zboru rusalk je posebej delikatno ravnotežje med »povzdignjenim« telesom in »povzdignjenim« glasom, kar je bistveno za razumevanje zbora rusalk. Fokusiran, energetsko poseben odnos do telesa daje občutek zbora rusalk kot kolektivnega fizičnega organizma. Kolektiv rusalk prinaša poetičen glasbeni in govorni tekst (torej avdiotekst), kar doseže z mišljenjem besede in glasbe. Njihov mitološki svet pa podčrtuje tudi uporaba izmišljenega vilinskega oziroma rusalskega jezika v vseh intimnih svetovih rusalk. Govor je del govorkinega/rusalkinega življenja in je s tem del njene življenjske moči, oralnost varuje njen spomin. Govor rusalke (ženske) je nevaren, saj rusalka krši konvencijo molka in si prisvaja moški diskurz ter s svojim govorom skruni »semantičen tempelj moškega univerzuma«.

Njena govorica je tudi gib, ki ga je težko ločiti od osnovne materije predstave, to je od glasbe, ki je v bistvu spodbudila njegov nastanek, oziroma od besede, ki je narekovala njegovo vizualno manifestacijo. Izvajalke so povzele generalni gibalni standard predstave in ga modelirale individualno, v skladu z lastnim telesom in dojemanjem tega, vendar vedno v krogu generalne gibalne ideje predstave.

V procesu priprave predstave se je dogajal zahteven proces umikanja upora, ki si ga ustvarjajo ustvarjalke same – tako fizični kot mentalni. Iz izvajalk se je postopoma umikalo to, kar jih je zapiralo, blokiralo, poiskali smo kreativnost v vsaki. Delovali smo po principu redukcije in šele nato dedukcije. Torej nismo najprej dodajali veščin, temveč smo predvsem odvzemali staro, znano – in nato iskali novo. Ko smo se osvobodili starih vzorcev, so se pričele dogajati vznemirljive stvari. Rusalke so delo, ki je nastalo s podrobno analizo in nato sintezo aktivnosti telesa in uma na različnih ravneh. Rusalke so nastale iz tveganj in zaupanja. In če so v grški tragediji chorus

sestavljali neprofesionalci s talentom za petje in ples, ki so pod vodstvom choregosa nekaj mesecev pripravljali pete, govorjene in plesne točke tragedije, je tako lahko v kontekstu Rusalk najbrž moč razumeti tudi zasedbo zbora Carmina Slovenica.

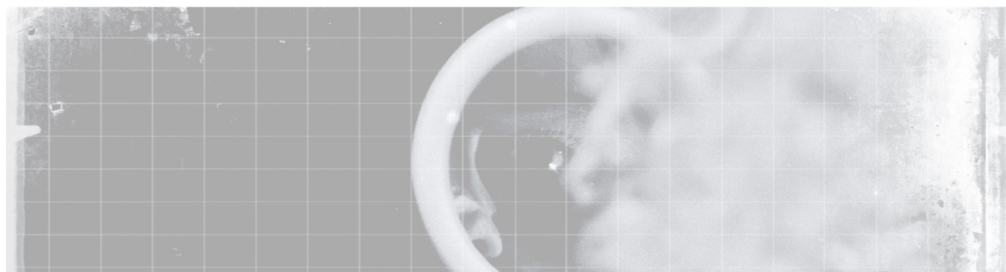
Ob glasbi je prisoten dejavnik, ki žarčenju glasbe priključi še kulturo očesa. V vizualnem aspektu predstave smo osredotočeni na rusalke, one so scenografija in rekviziti. Njihova obrazna, telesna in gibalna ekspresija so odrski elementi. Rusalke obstajajo v prostoru, se gibajo v prostoru in prostor je aktivni element predstave. Sicer abstraktni partner, ki je prazen, nem in nedolžen, dokler ga ne ozavesti prisotnost rusalk. Prostor ima tri ravni: nizko (zemeljsko) z občutkom gravitacije in zakoreninjenosti, srednjo kot gibanje in zgornjo kot visenje, lebdenje. Z akcijami (plazenje, hoja, obešanje) te ravni niso več le nevtralni prostori, temveč postanejo simbolni in delujejo tudi na izvajalke – rusalke.

Vizualni vidik predstave zaznamuje nekaj minimalističnih posegov v prostor: niti – po katerih tečejo povezave s svetom božanstev, platno rusalk tkalk, maske – simbol človeštva in ujetih žrtev, breze – domovanja mrtvih, ekikleme – vozički na kolesih, ki kot v grški tragediji pripeljejo mrtve like pred občinstvo, kamen – absoluten obstoj. In bela barva kot barva, ki to ni, in ni bela, kot »bela je barva, kadar me ni«.

kriki, stoki, smeh in pesmi
Pojavne oblike petja so tesno povezane z vplivom sveta bogov, zgledujejo in plemenitijo se z miti; glasba je edina umetnost, ki je dobila ime po božanstvu, po »muzah-nimfah« in naravnim bitjem sorodnih božanskih pevkah in plesalkah. V glasbenem vidiku predstave iščemo (z)možnosti človeških ust, ne le glasu. Raziskujemo glas kot instrument in uporabljamo razširjeno vokalizacijo, ki vključuje ne le petje v različnih vokalnih tehnikah, temveč tudi druge slišne efekte: dihanje, srkanje, cmokanje, smeh, pa vse do hropenja in žvižganja.

Izbrani repertoar, ki tvori projekt, je spoj pravljičnega arhaizma, bizantinske liturgije, raznovrstnih funkcionalnih zaledij napevov, citatov slovanskih ljudskih pesmi, različnih tonalnosti, specifične uporabe vokalov in konzonantov, različnih form, gre tudi za prisotnost improvizacije, specifične ornamentacije, sodobnega zborovskega kanona s številnimi slovenskimi novitetami in ob tem še improvizacije. In k starim melodijam, ritmičnim in harmonskim užitkom še nekaj: timbre! – zveneča barva, značilna za pevsko tehniko odprtih glasov, brez vibrata.

Programska knjižica za glasbeno-scenski projekt Rusalke, 2010





SENTIMENTAL JOURNEY

OD KORAČNIC DO SVINGA

Med vojno so peli in poslušali glasbo vsi – vojaki in civilno prebivalstvo. Glasba je ljudi povezovala v antifašističnem uporu, jim krepila optimizem in trdno vero v končno zmago. Leta vojnega trpljenja, nasilja, junaštev, upanje na prihajajočo svobodo, želja po novem družbenem redu – vse to so bili motivi nastanka številnih skladb. Naloga tovrstne glasbe je bila lahko programsko deklarirana z idejami vojne, lahko je odražala družbeno angažiranost ali pa je služila samo za spodbudo in zabavo. Glasbeni izrazi tega časa so bili zelo kontrastni: od liričnih, nežnih razpoloženj - kot odraz nemoči in krutih usod vojnega časa, trpljenja - do borbenih pesmi, ki izražajo ponos, zmago, slavo, čast, zavedanje moči … - vse do humornih, ironičnih in celo ciničnih pesmi.

V vojni je zelo pomembna motivacija. Prav glasba lahko vzbudi hrepenenje po miru, po boljšem svetu, ljudi spodbuja k boju ... To, kar naj bi po mnenju propagande na ljudi delovalo pozitivno, pa se je v času te vojne zelo razlikovalo. Tako so na primer Nemci zelo jasno definirali, katero glasbo je primerno poslušati in katere ne; to drugo so tudi prepovedali izvajati in poslušati, iz svoje zemlje pa pregnali številne odlične glasbenike, še več pa jih zaprli v taborišča. V istem obdobju so Angleži in Američani plesali bugi, peli sving in poslušali big bende, Francozi so mrmrali popevke, medtem ko so Rusi imeli raje vojaške marše in melanholične napeve. Glasba je med vojno, kjer koli že, postala narodova last, narodova prebujevalka z vtkanimi političnimi izhodišči, hkrati pa je bila odraz narodove duše, njegovega trpljenja in njegovega upanja.

Druga svetovna vojna je bila prva vojna, v kateri so zares aktivno sodelovali tudi mediji. Propagandni oddelki so glasbo prenašali preko radia in filma ter celo

propagirali določene izvajalce. Glasba je tako služila kot spodbujevalka pozitivne morale vojakom in tudi civilnemu prebivalstvu; delovala je kot kanal sporočanja ideološke vizije in kot antipropaganda zoper nasprotnike v vojni. Lahko se je naslanjala na izročila iz preteklosti ali folklore, lahko pa je nastajala tudi sproti, tako kot so se razvijali dogodki. Raznolikost glasbe, ki je bila povezana z antifašističnim uporom, je zato zelo velika.

vonj po malici
V okvirih NOB je pesem cvetela in tako zaznamovala vojno ter tudi povojna obdobja. Generacije Slovencev so rasle s partizansko pesmijo in zato je, ne glede na politične in družbene spremembe, ostala v njihovih srcih. Tudi (ali predvsem) brez politične konotacije - kot spomin na čase prepevanja na proslavah, sprejemanja v pionirske in mladinske vrste, čase velikih praznikov mladosti ... Ko človek zasliši to pesem, se mu zbudijo spomini na neke druge čase, druge svetove. … In zadiši po praznični šolski malici.

Bolj kot kaj drugega je pesem slovenski značaj povezala z mislijo na upor ter razkrila optimizem Slovencev in trdno vero v končno zmago v spopadu z vojaškim strojem. Menda nikjer drugod po Evropi ni bilo toliko kulturnikov in kulturne ustvarjalnosti kot v slovenskem uporniškem gibanju. To je bila posebnost, na katero so že med vojno postali pozorni tudi zavezniki. Prav presenetljiv je zapis tedanjega ameriškega vojnega dopisnika, ki pravi: »Ta vojska vrh vsega še prepeva. Bori se, uči se in poje s svojim ljudstvom. Mogoče je videti čudno, da ljudstvo, ki je šlo skozi takšne težave, lahko še poje. Dejstvo pa je, da ta vojska poje več kot katera koli vojska na svetu. Partizani pojejo od jutra do večera. Njihove pesmi niso nesmiselne. To so pesmi o njihovi zemlji in o tem, kaj bodo ustvarili, ko bodo uničili fašizem. Njihove pesmi so preproste in zato čudovite.«

glasbene enote
Med vojno so bile okoliščine ustvarjanja glasbenikom nenaklonjene, saj so se spopadali s skrbjo za življenjski obstoj, z znižanimi etičnimi in estetskimi nazori, delovali so v ječah, na bojiščih, v taboriščih, glasba pa se je v veliki meri izrabljala v propagandne namene. Na nek način je postala ena od oblik organiziranega upora. Kulturni molk, ki je zavladal v Ljubljani, je spremenil glasbeno življenje, saj je naprej deloval le še del glasbenih ustvarjalcev in poustvarjalcev, drugi del produkcije pa se je preselil v vojaške enote udeležencev NOB. S koncertnih odrov se je glasba preselila na mitinge, v vojaške enote - in tam predstavljala del kulturnega življenja. Kulturno-prosvetni odbori so skrbeli za razvejano kulturno življenje, a je bilo v začetku NOB glasbeno življenje pogosto prepuščeno naključju in izobrazbenemu sestavu določene partizanske enote. Za te je bilo značilno, da so praviloma imele harmoniko, vsaka večja vojaška formacija pa tudi pevski zbor. Z mobilizacijo kulturnih ustvarjalcev (igralcev, glasbenikov, piscev) na osvobojena partizanska ozemlja se je po letu 1943 začela spreminjati tudi podoba kulturnega življenja, saj so le-ti prevzemali kulturne pobude in naloge. Tako je nastajalo vse več kulturnih formacij in viden je bil velik kvalitativni preskok. Mitingi - zborovanja na prostem - so bili najbolj značilna oblika obveščanja, nagovarjanja ljudstva in okolje, v katerem so nastajale partizanske pesmi, recitacije, burke in politične lekcije. Z ustaljenim scenarijem - govor, partizanska pesem, informacije o dogodkih, šale, skeči, enodejanke, petje s harmoniko, samospevi, zbori in morda tudi ples - so bili mitingi posebna oblika

organiziranega glasbenega življenja in pomemben faktor NOB propagande hkrati.

aktualne besede
V vojnem času so nastajala tudi nova literarna besedila. Ta so uglasbili številni ugledni skladatelji tistega časa, pa tudi novi avtorji - ljubitelji. Mnoge izmed partizanskih pesmi so črpale moč iz ljudskih, pri ljudeh priljubljenih napevih in besedilih, jih podredile svojemu namenu ter skozi množičnost razširjale ideje boja. Mnoge pesmi so nastajale anonimno, improvizirano, v različnih variantah melodije in besedila. Kasneje so jih skladatelji zapisali in jim s pomočjo partizanskega tiska dali njihovo končno obliko. Slovenske pesmi v času NOB lahko razdelimo v nekaj sklopov glede na izvor napevov, in sicer na: slovenske ljudske in ponarodele pesmi, delavske, revolucionarne in protifašistične pesmi, budniške in puntarske pesmi, pesmi prevzete od drugih narodov (vse z novimi, aktualnimi besedili) ter seveda slovensko umetno partizansko glasbo.

Leta vojnega trpljenja, drugačnega načina življenja, nasilja, junaštev, upanje o prihajajoči svobodi in novem družbenem redu - vse to so bili motivi za nastanek tematsko takšnih skladb, ki so izražale velike kontraste. Naloga te glasbe je bila programsko deklarirana z idejami NOB, odražala pa je tudi družbeno angažiranost.

Programska knjižica za koncert Na juriš in the mood!, 2009





NEKDO V DRUGEM ČASU
SE NAS BO SPOMINJAL

GLASBA SKLADATELJIC REDOVNIC

»Sovražim tišino, ko je čas, da spregovorim.« (Kassia, 9. st.)
»Dobro je, da se učimo o tem, kako lahko vidimo sebe brez pomoči moških.« (Moderata Fonte, 16. st.)
»Bodi čuječ poslušalec – z voljnim razumom.« (Lucrezia Tornabuoni de' Medici, 15. st.)
»Čas je, da prenesem svoje pesmi na ulice.« (Mirabai, 15. st.)
»Stotine žensk bi pisalo.« (Argula von Grumbach, 15. st.)
»Bog me je obdaril z ostrim umom.« (Hroswith, 10. st.)
»Gospe, luč mojega srca … ne pozabite me.« (Egerija , 4. st.)
»Bleščeči um hrepeni po tem, da bi poletel nad oblake.« (Hildegarda iz Bingna, 12. st.)
»Mar niso vseh zgodb, o katerih govorimo, napisale ženske?« (Shunzeikyo, 12. st.)
»Nekdo v drugem času se nas bo spominjal.« (Sapfo, 6. st. pr. n. št.)

Vokal je bil v vseh okoljih in obdobjih človekovo prvo in najmočnejše glasbeno sredstvo. Do začetka prvega tisočletja našega štetja so vokalno glasbo ustvarjali in izvajali moški in ženske enakovredno. Družbeno bolj uveljavljena in potrjena področja glasbenega ustvarjanja žensk bi lahko opredelili največkrat kot ustvarjanje v službi duhovnih obredov oz. ceremonialov. Največkrat je šlo za poroke, rojstva, pogrebe in iniciacije. Ženska je ustvarjala predvsem v okviru cerkve. Glasba, ki jo je vključevala v vsakdanje življenje, je bila praviloma vokalna, skupinska – prazborovska.

privilegiji

Ko je krščanska cerkev strogo prepovedala ustvarjanje in izvajanje vseh vrst socialne in ritualne glasbe (žalostinke, poročna glasba, religiozni plesi in podobno), je to prizadelo tako moške kot ženske, vendar ženske še veliko bolj, saj je bilo prav to njihovo najmočnejše ustvarjalno področje.

Glasba, predvsem petje, je od nekdaj pomenila vez z bogom. Tako je bilo tudi v razvoju krščanstva. Sčasoma so moški želeli obdržati ta privilegij zase. Tako je na žensko glasbeno ustvarjanje ob koncu 4. stoletja n. št. padla črna senca, prišlo je do pomembnega preobrata. V zgodnjem krščanstvu je bilo petje sprva kongregacijsko, kar pomeni, da so v petju lahko sodelovali tako moški kot ženske. Tako je bilo vse do obdobja tolmačenja zapisa misli apostola Pavla Mulier tacet in ecclesia! – Ženska naj v cerkvi molči! Dobesedna interpretacija tega citata je od 4. stoletja naprej prenesla javno skupinsko petje za več stoletij skorajda izključno v domeno moških. Sprva je bilo tako le pri bogoslužju, kasneje pa tudi na drugih področjih življenja in javnega delovanja.

Razviti pravi portret ženskega glasbenega življenja od prvega do sedemnajstega stoletja je kot ustvarjanje mozaika različnih drobcev. Noben vir ne prinaša celotne slike. Združeni slikovni in literarni viri, potniške kronike, cerkveni dokumenti, glasbeni rokopisi in drugo tvorijo podobo glasbene kreativnosti.

ženski samostani

V samostanih je bila – ne glede na našteta dejstva – ena najpomembnejših dejavnosti nun liturgično petje. Nune so pele pri mašah, igrale na instrumente, delovale kot zborovodkinje in bile dobro izobražene v glasbeni teoriji. V zgodovino glasbe so se vidno zapisale prve skladateljice nune: Kassia (9. st.), Thekla (9. st.), Hroswith (10. st.) in Hildegarda iz Bingna (1098–1179).

Za zidovi samostanov je nastajala glasba; skladateljice nune pa so bile izredno vplivne in pomembne za takratno kulturno in duhovno življenje. Sprejemale so vse glasbene smernice in novosti in se razvijale kot ustvarjalke in poustvarjalke ter s svojim delovanjem spodbujale glasbeni razvoj. Najvišji cerkveni dostojanstveniki so se nato ustrašili preveč bohotnega glasbenega delovanja, zato so poskušali z odločitvami in prepovedmi Tridentinskega koncila, leta 1563, vplivati na cvetoči razvoj glasbenega življenja nun. Prepovedali so igranje na določene glasbene instrumente, nove polifone glasbene stile in delovanje glasbenih učiteljev – laikov. Seveda teh zakonov v številnih samostanih in na dvorih niso v celoti upoštevali. Prav v Italiji so posamezni samostani še naprej gojili instrumentalno glasbo, npr. samostan San Vito vse do leta 1600, institucije so najemale glasbene učitelje, skladateljica Raffaella Aleoti pa je leta 1593 natisnila zbirko polifonih skladb Sacrae cantiones. Koncilov dekret je žal izredno močno vplival na operno glasbo, saj je prepoved nastopanja žensk v operah v celoti uspela. To je bil hkrati začetek razvoja pevcev z visokim glasom – kastratov.

glasba v službi boga

Razvoj glasbenega ustvarjanja nun je tesno povezan z razvojem prvih ženskih skupnosti. Prve oblike redovniškega življenja oz. prve ženske asketske komune so se pojavile v zgodnjem krščanstvu. »Redovnice so vztrajno hodile za Kristusom. Oklenile so se križanega Kristusa, se stapljale z njegovim križem, posnemale njegovo bivanje

v puščavi, njegov post, njegove dolge molitve. Hotele so uresničiti njegov klic k spreobrnjenju in veri.« V puščavah Egipta, Sirije in Palestine so delovale številne cerkvene ženske skupnosti. Device puščavnice so živele samostansko. O glasbenem življenju teh nun pričajo nekateri zapisi. Ena prvih znanih ustvarjalk, ki priča o ženski liturgični praksi, je bila nuna Egerija (okoli leta 400), ki je v svojih delih pisala o takratni izvajalski praksi.

Makrina, s poreklom v višjem družbenem razredu, je v 4. stoletju ustanovila asketsko komuno. Škof Gregor iz Nyssa je v knjigi Življenje Sv. Makrine opisal nunsko petje v Kapadokiji kot »petje deviških glasov, ki so s psalmi napolnili prostor, ljudje so jih prihajali v cerkev poslušat, sloves o njih pa se je kmalu razširil daleč naokrog«.

Med letoma 500 in 1500 je bil za ženske na stari celini samostan edina sprejemljiva alternativa poroki. Nastajali so številni ženski samostani, najprej na severu Evrope. Kristjanke, poročene s poganskimi kralji, so igrale pomembno vlogo pri širjenju krščanstva. Sprva so postale nune ženske s poreklom v kraljevih in plemiških družinah severnih narodov. Ena takih je bila pokristjanjena Klotilda, žena nemškega kralja Klovisa, ki je ustanovila religiozno hišo blizu Rouena. Njenemu zgledu so sledile še mnoge pogumne in uporne »princese«, ki so s pomočjo rimskih škofov največkrat na svoji lastni zemlji ustanavljale cerkvene zaselke. Zanimiv je tudi primer izobražene Radegunde iz 6. stoletja. V njenem samostanu je cvetelo bogato kulturno življenje – pisanje pesmi, branje in učenje koralov. Nune so posvečale petju koralov ure in ure vaj za izboljšanje intonacijske čistosti in lepote tona.

Prvi samostani so bili večkrat zatočišča oz. oblika upora žensk višjih družbenih razredov pred neželenimi porokami, neprijetnimi možmi in nasiljem. Cerkev jim je nudila zaščito in bila v oporo. V naslednjih stoletjih so bile generacije »nun« bolj in bolj pod vplivom cerkvenih zakonov. Od 6. stoletja naprej pa so imele redovnice tudi svoje cerkve, medtem ko so prej hodile k bogoslužju v meniške samostane. Od 11. stoletja naprej so nastajali novi moški redovi, ki so imeli tudi žensko vejo. Pripravnic za samostan je bilo toliko, da so ponekod celo omejevali sprejemanje novink. Marsikje so kot pogoj za vstop v samostan zahtevali, da je dekle glasbeno izobraženo in da zna peti ali igrati inštrument.

kar so počeli menihi, so počele tudi redovnice

Cerkvene napeve so v samostanih vadili in izvajali kar pet do osem ur dnevno. Skladati cerkvene napeve, namenjene integralnemu delu religioznih obredov, je bilo dovoljeno le članom cerkvene hierarhije od papeža, kardinalov, duhovnikov do nun. Skladanje glasbe je bilo nekaj stoletij omejeno le na liturgične napeve. Kasneje se je ta privilegij razširil tudi od cerkvenih učiteljev na izobražene glasbenike. Šele v 9. stoletju so se začeli avtorji pod svoja dela tudi podpisovati. Za glasbo pred tem pa je avtorstvo največkrat težko določljivo.

Avtorji so svoje skladbe pogosto tudi sami izvajali ali pa so jih izvajali v okolju, kjer so sami ustvarjali in živeli. Zato je tudi vsa glasba takratnih skladateljic pisana za ženske glasove, nune so namreč komponirale za potrebe samostanov, v katerih so živele in delovale. Šele kasneje, z družbenimi spremembami, so ženske začele pisati tudi za moške glasove. Srednjeveška ideologija je ženski znotraj družbene hierarhije namenila zelo nizek položaj. Še prednica je bila potencialno nižje razporejena od

vsakega dečka, saj ni mogla postati duhovnica in voditi maše. Vendar pa je v cerkvenih analih mogoče najti zapise o kršitvah tega pravila, dokaz za to je npr. opatinja v samostanu Las Huelgas. Petje liturgične glasbe je bilo v večini samostanov osrednja skupinska glasbena dejavnost. Vendar pa so morale nune izvajati glasbo skrite pred pogledi, za pregradami in zavesami.

redovnice in vokalna glasba

Čeravno je apostol Pavel ženskam »prepovedal« petje cerkvenih napevov, so že zgodnji sirijski heretiki gojili ženske zbore in solistično petje cerkvenih napevov. Večina ženskih samostanov je bila v primerjavi z moškimi po materialnem stanju veliko revnejših, vendar je bilo v njih kljub temu mogoče najti liturgične knjige z besedili in zapisi napevov za zbor in soliste ter za branje tekstov. Vsaj petina knjig je bila namenjena petju solistov in zbora. Najti je mogoče tudi vire, ki govore o vlogah žensk v liturgičnih dramah, izvajanih v samostanih. Posebej pa je zanimivo, da so nune ponekod lahko izvajale vloge liturgičnih likov. A to jim je bilo dovoljeno le v majhnem številu samostanov. V drugih primerih so menihi igrali tudi vse ženske vloge, vključno z epizodo o noseči Mariji pri Elizabeti! Nune višjega hierarhičnega reda so pele posamezne dele maše. Zbor, sestavljen iz vseh nun, pa je lahko izvajal mašne stavke, kot so: Introitus, Kyrie, Gloria, Gradual, Alleluia ali Tract, Credo, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei in Communio. Izbrana nuna, imenovana catrix, cantorissa ali sangerin – odvisno od jezika – pa je imela vlogo vodje. Nune so se zbrale in prepevale osemkrat do devetkrat dnevno. Nekateri ženski samostani so bili zelo bogati in vplivni, jemali so si tudi veliko umetniške svobode. Tam so ustvarjale vidne znanstvenice, pesnice, filozofinje, mistikinje in tudi glasbenice. Večkrat so združevale več talentov hkrati, njihovo polje ustvarjalnosti pa je bilo vsestransko.

Kassia (810–867) je edini ženski glas, ki je ostal zapisan v zgodovini glasbe bizantinske Grčije. Bila je najpomembnejša himnografka bizantinske dobe. V obdobju, ko je postala prednica samostana v Konstantinoplu, je skladala za samostansko obredje ter pisala liturgične in posvetne verze. Med njenimi deli je 49 liturgičnih napevov in himn. Troparion o Mariji Magdaleni Pogubljena ženska pa se v vzhodni cerkvi še danes prepeva. Opatinja Hildegarda iz Bingna (1098–1179) je nedvomno ena najvidnejših osebnosti srednjega veka. Rojena je bila v plemiški družini v Alzeyu pri Rheinhessnu v Nemčiji. Že kot otrok je pokazala izredno nadarjenost. Z osmimi leti je začela bogatiti svoje poznavanje »svobodnih umetnosti« in liturgije v bližjem samostanu, kjer so jo kasneje uvedli v benediktinski red. Hildegarda je imela že kot deklica vizije, ki jih je dolga leta – do obdobja, ko je sama postala opatinja – skrivala, s privoljenjem cerkve pa jih je nato začela zapisovati. Nastala je knjiga Scivias/Najti pot. Hildegarda se je kmalu uveljavila in postala prav legendarna prerokinja. Škofje, papeži in kralji so prihajali k njej po nasvete. V njenih delih se zrcali posebno videnje sveta, saj je Bog druga beseda za Življenje. V svojih besedilih in pismih je izražala ostro kritiko tedanje cerkve. Svetovala je, kako pravilno razumeti svet, življenje in Boga. Ta svetnica je bila nadpovprečno izobražena tudi v teologiji, medicini, botaniki, astronomiji, mineralogiji, jezikoslovju in glasbi. Njena knjiga Materia Medica je vir podatkov o srednjeveški medicini in hkrati prvi srednjeveški zdravniški zapis. Kot pesnica pa se je Hildegarda iz Bingna uvrstila v sam vrh srednjeveškega pesništva. Znane so njene hvalnice in misteriji. Ta skladateljica opatinja je najvidnejša avtorica srednjega veka. Njena glasba je nastajala za izvedbe v samostanu Rupertsberg, ki ga je vodila. Njen repertoar obsega sekvence in antifone, zbrane v zbirki Symphonia

harmoniae caelestium revelationum, ki vsebuje 77 del. Edinstveno delo v zgodovini srednjeveške glasbe pa je Ordo Virtutum, edina liturgična drama te dobe, ki obravnava duhovni material kot alegorijo.

O, najplemenitejša rast,
ti, ki imaš korenine v soncu,
ki žariš v mirni jasnosti,
v gibanju kolesa,
ki se izmika človeški pameti.
Ti, o rast, ki si ovita
v moč nebeških skrivnosti.
Rdeča si kot zarja in žariš kot sončni sij, ti, plemenita rast.
(**Hildegarda iz Bingna**, 1098–1179)

V nekaterih samostanih so nune izvajale tudi polifone skladbe. Nekaj tega repertoarja je ohranjenega v kodeksu Las Huelgas. Samostan Monasterio de Santa Maria la real de Las Huelgas je ustanovila kastiljanska kraljeva družina ob koncu 12. stoletja. Kartuzijanski samostan za ženske blizu Burgosa v severni Španiji je kmalu dobil ugled prvorazrednega glasbenega središča. Las Huelgas se je razvil v kulturni center, kjer so židovski učenjaki in muslimani pod krščansko upravo živeli pod isto streho s kristjani. V 13. stoletju je v samostanu živelo štirideset deklic (zboristk) plemiškega porekla. Opatinja Maria Gonzales de Aguero je vodila prepis glasbenih rokopisov, ki so nastali v tem samostanu od začetka njegovega delovanja. Rokopisi obsegajo obsežno polifono zbirko motetov, konduktusov, tropov, sekvenc in treh stilov organuma (nota proti noti, melizmatični in notredamski organum). Zbirka je nastala med letoma 1241 in 1288. Kodeks ima veliko vrednost kot dokument o liturgičnem petju na Iberijskem polotoku in o razviti glasbeni ustvarjalnosti nun v srednjem veku. Besedila skladb odražajo več ideoloških ozadij – duhovnost vzhodne in zahodne cerkve ter grško filozofijo, kot spoznamo v besedilu skladbe Solfeggio:

»Bedastega je treba zaničevati, priči za to sta filozofija in notna literatura, ki ju posvečeni ljudje prenašajo iz roda v rod. Ostalim naj se glas razlega, naj se ve. Device kartuzijske, pozlatite nune, ki so bile ustvarjene, da skrbijo, da je vse na svojem mestu.«

kolonialni veter
Kolonialno obdobje v Latinski Ameriki je trajalo od 16. do 18. stoletja. Iz tega obdobja so se najbolje ohranile vokalne skladbe, ki so nastale za potrebe katedrale v Mexicu, in dela iz obdobja največjega razcveta te glasbe na področju Minas Gerais v Braziliji. V 17. stoletju sta bila Mehika in Peru glavna španska politična centra v Ameriki. Cerkev in država sta delovali složno. V tem obdobju se je vokalna umetnost razvila posebej v Puebli in Mexicu. V obdobju baroka je bilo samostansko glasbeno življenje v Latinski Ameriki zelo bogato, vendar vire in zapise o tem odkrivamo šele v zadnjih letih. V tem obdobju se je z bliščem in bogastvom Mexica lahko kosalo le nekaj mest na zahodni polobli. Medtem ko so v angleških kolonijah skladali toge kontrapunktske napeve, so mojstri v mehiških katedralah komponirali koncertno glasbo izredne lepote in elegance, izvajali pa so jo vse od Gvatemale do kalifornijskih misijonov na severu. Med zapisi o skladateljicah nunah je najti podatke o Marii Joachini Rodrigues, Lupi Ortiz, Teodori Gines in Juani Ines de la Cruz. Maria Joachina Rodrigues je bila nuna v

samostanu La Santisima Trinidad v Puebli, pomembnem kulturnem središču. Kraljica Isabella se je odločila, da se bo mesto posvetilo religiji, umetnosti in pisanju. Karmeličanke – red, ki mu je pripadala skladateljica, je dovoljeval več svobode kot drugi redovi, šolane glasbenice pa so lahko sodelovale v mestni katedrali kot izvajalke in avtorice. Teodora Gines (ok. 1580) se je rodila afriškim sužnjem na otoku Hispaniola. Še brez prave formalne glasbene izobrazbe so začele tri sestre Gines služiti v glasbeni kapeli katedrale v Santiagu, tedanji prestolnici Kube, kjer so igrale v majhnem orkestru. Teodoro Gines pogosto imenujejo »mati moderne kubanske folklorne glasbe«. V svoji glasbi združuje elemente brenkanega basa, sinkopiranih poliritmov, afriških klicev odgovora, prepletene z evropsko glasbo in njenimi harmonijami. Čeprav sama ni bila nuna, je njena glasba nastala za cerkvene potrebe.

italijanski barok
Tudi v Italiji je delovalo nekaj vidnih skladateljic. Caterina Assandra, rojena v Paviji okrog leta 1580, je postala nuna v benediktinskem samostanu St. Agata v Lomellu. Bila je znana organistka in prva skladateljica nuna, katere dela so bila tiskana in znana tudi izven Italije. Njena dela je mogoče najti v knjižnicah v Nemčiji, Franciji, Avstriji in Angliji. Zbirka Motetti à 2 e 3 voci per cantar nell' Organo, op. 2 (1609), je posvečena škofu iz Pavie ob njegovi posvetitvi in nekaterim nunam iz različnih samostanov.

V 17. stoletju se je delovanje nunskih samostanov v Italiji zelo razvilo, posebej v Lombardiji. V milanski škofiji je delovalo kar šest tisoč nun. Večinoma so pripadale višjim družbenim razredom, še posebej tiste v boljših samostanih, saj je bilo samostansko življenje za dekleta višjih družbenih razredov edina alternativa poroki. Popolna zaprtost samostanov, uzakonjena s Tridentinskim koncilom leta 1563, je zelo omejevala stike nun z zunanjim svetom. Tako ne preseneča, da je glasba postala njihov »glas« v zunanji svet. Glasbene kapele v teh samostanih niso bile tako bogate in razkošne kot tiste v moških samostanih. A po uničujoči kugi leta 1630, ki je pomorila tretjino prebivalstva in kar dve tretjini moškega klera, so postale nunske glasbene kapele najpomembnejši glasbeni centri. Ironično – zaprtost samostanov je nune zaščitila pred okužbo.

Glasbeno življenje v Milanu je v tridesetih letih 17. stoletja cvetelo predvsem po zaslugi nadškofa Federiga Borromea, ki je trdno verjel, da je glasba za nune izjemno pomembna. Nune je obdaroval z glasbenimi inštrumenti, čeprav so bile za cerkvene dostojanstvenike violine, na primer, nezaželene. Med samostani v Milanu je z najbolj razvito glasbeno dejavnostjo izstopal samostan S. Radegonda, nasproti milanske katedrale, v katerem je delovala nadarjena avtorica Chiara Cozzolani. Chiara Margarita Cozzolani se je rodila v premožni milanski družini. V samostan je vstopila z 18 leti, napredovala pa je v prednico in celo opatinjo. Popotniški dnevniki, vodniki in uradni vpisi dokazujejo, da so bile benediktinke, katerih redu je Chiara pripadala, v tistem obdobju vodilne glasbene mojstrice. Pravzaprav so bile med vodilnimi ansambli v takratni katoliški Evropi. Ob prazničnih dneh so javno nastopale ne le za poslušalce iz Italije, temveč tudi za goste iz tujine. Tako so skladbe iz Cozzolanine zbirke psalmov Salmo a otto voci concertante ... motetti, et dialoghi a 2–5 voci (Benetke, 1650) izvajali tudi ob obisku avstrijske kraljice Marie Anne, španskega kralja Filipa IV. in cesarja Leopolda I. Njene skladbe predstavljajo liturgični repertoar ene vodilnih glasbenih skupin tedanje Italije – nun iz benediktinskega samostana S. Radegonda.

Po slavni skladateljici Isabelli Leonardo je v uršulinskem redu delovala tudi nadarjena Xaveria Perucona. Obe sta imeli poseben privilegij v zvezi s sicer strogo klavzuro, saj sta lahko imeli stike s svetom zunaj samostana. Nekatera njuna čudovita dela so tako lahko natisnili.

Peruconijeva se je rodila leta 1652 v ugledni družini. Ko je s 16 leti vstopila v samostan, je že začela s študijem glasbe. Znana je bila kot »eccelente Maestra di Musica«, kot skladateljica pa po skladbah Sacri concerti de Motetti (Milano, 1675). Skladbe Peruconijeve in Cozzolanijeve so pisane za zasedbe SATB, kot sicer večina skladb, ki so nastale v ženskih samostanih. Ne glede na dejansko izvajalsko prakso so skladatelji od tiskarjev sprejeli tudi tržno usmerjene predloge, saj so želeli, da bi bila njihova dela natisnjena. V praksi pa so pevke pri izvajanju uporabljale različne rešitve, od transpozicije skladb v višje lege, do transponiranja ponekod tenorskega in zagotovo tudi basovskega parta, saj so nune gojile tehniko petja v zelo nizkih legah.

Glasbena ustvarjalnost severnoitalijanskih samostanov, ki je cvetela v 17. stoletju, je nato usahnila zaradi cerkvenega neodobravanja in razpada samostanov. Številne knjižnice in arhivi so bili v francoski revoluciji in v Napoleonovih vojnah uničeni.

glasba v samostanih na slovenskih tleh
Prvi ženski samostani na naših tleh so imeli pomembno vlogo pri širjenju vere in v 11. stoletju sta bila ustanovljena samostana Sv. Jurij ob Jezeru (1100) in Krka na Koroškem (1043), vendar o njihovem glasbenem življenju ni najti virov. Za glasbeno zgodovino pa so verjetno pomembnejši samostani, ustanovljeni v 13. stoletju. V mnogih samostanih na slovenskih tleh je bila glasbena izobrazba eden izmed pogojev za članstvo v redu. Najti je podatke o nekaj glasbeno dejavnih ženskih samostanih, npr. dominikank v Studenicah pri Poljčanah (1237), v Marenbergu pri Radljah (1251) in v Velesovem (1238). Tudi klarise v samostanih v Mekinjah pri Kamniku (1300), Kopru (1301) in še posebej v Škofji Loki (1358) so imele dolgoletno pevsko tradicijo. O bogatem glasbenem življenju v marenberškem samostanu pričajo zapisi njegove kronistke. »V letu 1703 se je kar petnajst nun ukvarjalo z glasbo, od teh je bilo pet odličnih organistk, šest jih je znalo igrati na godala, tri so pele najvišji glas, ena je igrala violo da gamba.«

O glasbenem življenju priča tudi šest antifonarijev. Kronistka omenja tudi dominikanko Marijo Jožefo Waller. Sestra ni bila le dobra pevka, temveč je tudi skladala. To je prvo znano ime skladateljice nune na slovenskih tleh, vendar njena dela niso znana. Ustvarjala naj bi glasbo za cerkvene praznike in uglasbila nekaj besedil molitev. Kot lombardijske nune so tudi naše sestre prepevale izven bogoslužja in cerkvenih zidov. S svojim petjem so počastile imenitne goste. Iz zapisov je razumeti, da so nune smele igrati na inštrumente, saj so v popisih imetja nunskega samostana zavedeni lovski rogovi, violine, pavke, klavir, kar je zelo bogat inštrumentarij za takratno nunsko glasbeno življenje. Govori tako o »neposlušnosti« marenberših nun kot o tem, da so bile tudi materialno dobro preskrbljene. Glasbene vzgoje v tem samostanu so bile deležna vsa dekleta, ki so prišla na šolanje ali v oskrbo, večjo pozornost pa so nune namenile tistim, ki so želele postati redovnice. Kronistka piše tudi, da je ob koncu 17. stoletja priorica »povečala« glasbeno življenje in »da večina ljudi zdaj hvali to dejavnost sester«.

Od konca 14. stoletja je bilo čutiti krizo cerkvenega življenja, in sicer kot posledico notranjih sporov v cerkvenih institucijah, turških vdorov, kmečkih uporov in vpliva reformacije. Tudi ženski samostani so utrpeli nekaj škode, čeprav so v 15. stoletju ženski samostani ohranjali redovni duh. Doba reformacije je predstavljala veliko preizkušnjo. Z nastopom protestantizma, ki je redovništvo odklanjal, je prišlo do upada števila nun (npr. v Škofji Loki so bile leta 1580 samo štiri nune) in tako je zamrlo tudi nunsko glasbeno življenje. O pevski aktivnosti nun v Škofji Loki pred tem upadom priča Santonino v zapisu ob obisku péte maše, 31. 8. 1486, v Loki, v cerkvi tamkajšnjih redovnic svete Klare, o katerih pravi, »da izvrstno pojó«.

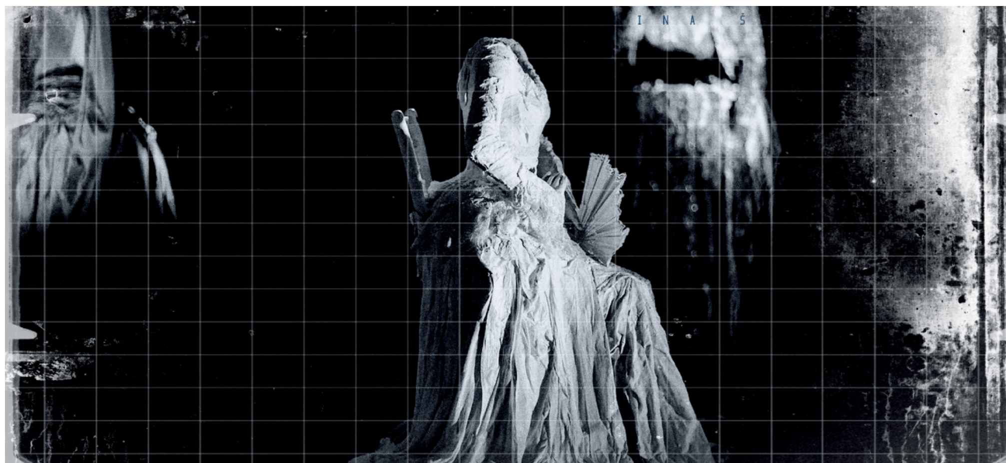
Slovenski samostani so v 16. stoletju zelo nazadovali in imeli skromne glasbene rezultate v primerjavi s poznim srednjim vekom. Še najboljše pogoje v obdobju protestantizma je imel samostan v Velesovem. Tam posebej dejavne, sicer kontemplativne dominikanke so se ukvarjale z vzgojo in s petjem. Samostan blažene Device, prav tako dominikanskega reda, je bil podložen sedežu oglejskega patriarha. V družbi je imel visok ugled, saj je bil tudi v gospodarskem pogledu zelo trden. Nune so smele v samostanski šoli poučevati dekleta, še posebej tiste boljšega stanu. To je bila prva šola za dekleta, v kateri so namenili veliko pozornosti tudi petju. H kvaliteti glasbenega življenja je prispeval tudi kaplan Sebastian Semnizer – kantor in skladatelj. Že Santonino je leta 1486 opisal obisk pri maši v tem samostanu z besedami: »Nune so prepevale na visoko postavljenem koru z nadvse prijetnimi in sladkimi glasovi in pevsko nalogo so opravile po vseh zahtevah umetnosti, vsem nam v velik užitek.«

Kot je razumeti, so tudi v studeniškem samostanu svete Zofije, sicer imenovanem samostan blažene Device, skrbeli za glasbeno življenje in so za prednico samostana izbrali Ursulo Zeinerin (1569), ker se je izkazalo da je »in musica et divinis officiis bene instructa«. Leta 1756 je v samostanu delovala tudi nuna Frančiška Juninger, glasbenica, ki si jo je morala predstojnica pridobiti od uršulink v Salzburgu, saj je bil samostan do takrat brez nune, ki bi igrala orgle.

O slovenskih skladateljicah nunah iz tega obdobja še ni mogoče najti podatkov. Nekaj o glasbeni literaturi, ki so jo nune izvajale, pove vir, ki govori, da je imela luteranska opatinja Suzana Gornjegrajska v lasti dve zbirki: deloma tiskanih, deloma pisanih nemških protestantskih pesmi – dva fascikla z naslovom Libri colligati et invention in thalamo sororis Susannae (Minckendorf, 15. oktober 1593). Med njimi pa ni najti nobene slovenske pesmi. Čeprav so notranji mir in s tem tudi pogoje za bogato glasbeno dogajanje samostanskega življenja v Mekinjah motili spori, ti notni zbirki dokazujeta, da je luteranska pesem vstopila tudi za zidove ženskih samostanov.

Ženski samostani so krizo sicer prebrodili, a so bili številčno zelo oslabljeni. V dobi katoliške obnove se je redovništvo sicer obnovilo, a le za kratek čas, saj je avstrijski cesar Jožef II. leta 1782 razpustil večino samostanov. Ostala sta le uršulinska samostana v Ljubljani in v Škofji Loki.

Programska knjižica Musica Inaudita, 2002



POMEMBNO JE BITI DEVICA

MALA HIMENOLOGIJA

V akršnem koli fizičnem smislu devištvo ne obstaja. In vendar obstaja. Še nikoli ni nihče zbolel za rakom himena, ni dobil skleroze himena ali himenske distrofije, še nikoli ni nihče umrl zaradi nenadnega himenskega zastoja in še nikoli ni nihče zbolel za paralizo himena. Pa vendar se s himenom človeštvo ukvarja že stoletja.

Devištvo je posebna značilnost vrline vzdržnosti in podskupina razreda vedenj, ki nosijo oznako »čistost«. Z definiranjem deviškosti neposredno vplivamo na življenja tako rekoč vseh žensk, hkrati pa tudi veliko moških. Definiranje deviškosti je test, ki meri moralno obvezo, duhovno čistost in osebno moč. Deviškost je zmagoslavje nad več kot le imperativi telesa. Deviškost je, v vseh pogledih, zmagoslavje volje.

Devištvo je ženska domena. Moško telo ni nikoli deviško, je zgolj »vzdržno« ali »celibatno«. Devištvo ni orientirano le na seksualno orientacijo in spol, ima tudi barvo. Svetla barva odraža čistost in svetost, temna pa greh in pokvarjenost. Gre celo tako daleč, da je devištvo znak civiliziranosti, kar pomeni biti kristjan, biti Evropejec, biti belec. Cenjenost himena bi bila seveda utemeljena, če bi bil ta ekskluzivno človeški del telesa, a ni tako. Tako pa imamo device lame, morske prašičke, krte, podgane, slone, šimpanze, lemurje, kite in druge. Seveda je cenjenost devištva zelo smiselna. Neolitski prednik, ki je skrbel za svoje otroke, je moral zelo paziti, kakšno žensko je vzel za svojo; devica je predstavljala zanesljivost, da ne bo skrbel za otroka kakšnega drugega moškega. Ni pa o devištvu kaj veliko razglabljal Jezus (vsaj ne da bi to vedeli, so ga pa zanimali evnuhi v vseh inačicah), so pa kmalu po njem, naslednjih 500 let, zoreli idejo krščanskega pristopa k tej temi. Metamorfoza devištva je z razvojem monoteizma, vključno z mnogimi mizogini in erotofobičnimi tretmaji, – preko

taktike z gverilsko celibatnostjo – postala najvišja moralna vrlina.

V času dozorevanja postaja vaginalno tkivo votlo. Ta proces imenujemo kanalizacija in je natančno to, kar beseda nakazuje: proces, med katerim se trdno tkivo spremeni v kanal ali cev. Na zadnji stopnji kanalizacije kanal oblikuje izhod, ki gre skozi steno telesa, kar postane vaginalna odprtina. Ob tem nastane himen. Tkivo himena je enako tkivu notranje stene preostalega dela vagine. To je tanka, voljna, mehka, brezdlaka, sluzasta membrana. Ta membrana je vlažna in zelo mehka, kot notranjost ust ali nosa, ali kot notranja stena vek, kjer se te dotikajo očesnih zrkel. Za razliko od preostalega dela vagine pa himen pod tanko, mehko zgornjo plastjo nima mišičnega tkiva; ta tanka zgornja plast je tudi vse, kar himen je. V njej se nahaja le nekaj živcev, ali pa še teh ni. Himeni so zelo raznolikih oblik in videza. Lahko so šibki in komajda prisotni, lahko odporni in prožni, lahko so tako neznatni, da se jih niti ne opazi, pojavljajo pa se lahko tudi kot številne mehke gube, ki se upogibajo kot cvetni listi. Himen je neločljiv del vagine, enako kot so nosnice neločljiv del nosu. Kot je nart del stopala. Himen je bolj znamenje kot pa popolnoma samostojen del.

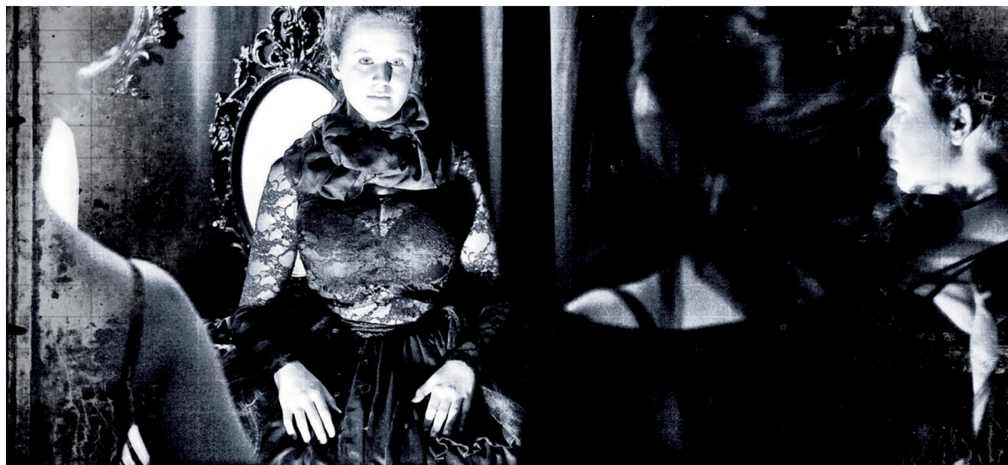
Kar predstavljajte si: himen v celoti prekriva vaginalno odprtino z nepredrto opno kože, kot papir prekriva obroč, skozi katerega krotilec levov v cirkusu nažene dresirane živali. Tudi taki himeni obstajajo. Devištvo ni odraz kakšnega znanega biološkega imperativa in ni dokaz evolucijske prednosti, prav tako se dejstvo, da ga prepoznamo pri drugih, ni izkazalo za nekaj, kar bi komur koli povečalo možnosti reprodukcije ali preživetja.

Deviškost je pojem, ki je tako izrazito lasten človeku kot človekoljubje. Edina stvar, ki je zares vredna omembe, kadar govorimo o človekovem himenu, je pomen, ki mu ga pripisujemo.

Pa vendar je človeška zgodovina prepredena z idejo devištva. Deviška kultura. Devištvo in himenologija – že veliko pred letom 1544, ko je bilo sploh ugotovljeno, kaj himen je in kje v človeškem telesu se nahaja.

Uvodnik v biltenu festivala Choregie aka Choregie, 2012





BOLEČINA

KOMU POTOK SOLZ NE LIJE

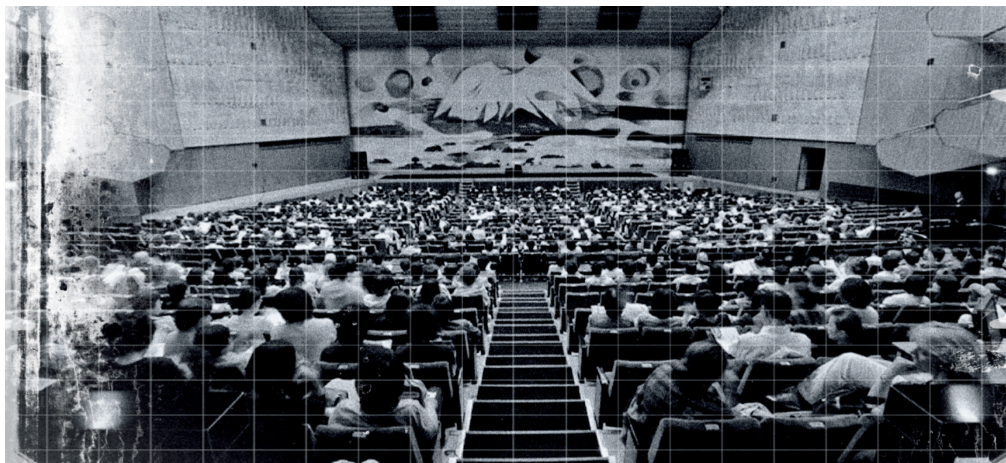
Bolečina je nekaj najbolj skrivnostnega, numinoznega, nekaj, kar nam vzbuja strahospoštovanje in nas hkrati privlači. Je tudi nekaj najbolj intimnega, vedno je namreč individualna; ali, kot pravi Hannah Arendt: edini zares notranji čut – edino stanje, v katerem ne čutimo ničesar, razen samega sebe. Izvor bolečine gre iskati v padcu človeka, kot je zapisano v Genezi. Pascal je ob neki priliki dejal, da je bolečina naravno stanje kristjana. Šele trpeči, oropani čutnih užitkov, osvobojeni strasti in samoljubja ter v nenehnem pričakovanju smrti smo takšni, kot bi morali venomer biti. Preseganje bolečine in strahu zagotavlja polno, s čustvi nabito življenje.

Krščanstvo je trpljenje in smrt naredilo za srce svojega obreda, ki veselo oznanilo razodeva preko križa, preko trpljenja. Križani Jezus potrdi nepopolnost in ničevost človeškega obstoja ter ju preseže z nadčloveško ljubeznijo in upanjem. Ta se najbolj čisto uteleša prav v materinski ljubezni. Križ nam govori, da je življenjska pot skozi svet težka in naporna, pa čeprav je vera veselje, ki premaga svet. Človeško življenje je tako videti kot zgodba o nastajanju trpljenja, nastajanje pa je vselej v njem trpeča ljubezen. V tem trpljenju se človeku razodene duh, ki je odnos med tukaj in zdaj ter večnim. To je skrivnost brezpogojne smiselnosti življenja: človek je prav v mejnih situacijah svojega obstoja poklican, da dokaže, česa je sposoben le on. Mejne situacije, kot je srečanje s smrtjo in rojstvom, nas primorajo, da dozorimo, da zrastemo preko samega sebe; trpljenje pa je tisto, ki človeku daje možnost, da z njim raste in se lahko tudi spremeni. Preseganje samega sebe je značilno za človeško eksistenco in samouresničitev, takšna in še močnejša je materinska ljubezen. Ta ljubezen nima veliko opraviti z onostranstvom; človek je toliko bolj človeški, toliko bolj on sam, ko pozabi in prezre samega sebe. Neizogibnost trpljenja in smrti človek

premaga tako, da na njuno mesto postavi materinsko ljubezen. To je ljubezen, ob kateri je celo božja ljubezen ne vselej prepričljiva izpeljanka, je prvotno zatočišče, ki zagotavlja preživetje.

Programska knjižica Placebo ali Komu potok solz ne lije, odlomek, 2012




CHINA TOWN

KITAJSKA IMPRESIJA

Pogled z odra v temo dvorane, ki je bila zaradi tisoče črnih glav še temnejša; ko se je dvakrat toliko dlani združilo v zahvalo za – slovensko pesem. Trenutek, ki se ga spomniš tudi, ko so dnevi čudne kitajske kulinarike s kačami in želvami, množice nastopajočih tebi v pozdrav, neskončne minute slavnostnih govorov najpomembnejših politikov, ure in ure koncertov, policijsko spremstvo in starci z dolgimi bradami … že daleč; tega trenutka se spomniš v toplih poletnih dneh letošnjega avgusta.

Med letošnjimi kulturnimi dogodki, ki sem jih doživela, je najintenzivnejše doživetje koncertna turneja po Kitajski z udeležbo na Svetovni konferenci za mladinsko zborovsko glasbo Hong Kong in na Drugem mladinskem zborovskem festivalu.

Slovenija in njena glasbena ustvarjalnost je »spečemu velikanu« – tej z 1,2 milijardo prebivalcev poseljeni državi – še popolna neznanka. Prav zares so tam ljudje malo speči. Večtisočletna kulturna velesila je ostala v svojem svetu, le amerikanizacija je vstopila skozi zadnja vrata. Po pentatoniki kitajske glasbe, uvoženem belcantu in karaoke popu – bogastvo slovenske glasbe z barvo, harmonijo, intenziteto, dramatiko … in Lebič, Srebotnjak, Krek, Jež, Merku, Hrovat.Zvočnost slovenske umetnosti, ki je odzvanjala z odra mogočnih, dobro obiskanih koncertnih dvoran, je zagotovo nepozabna izkušnja. Cvetober slovenske pesmi pa za kitajske strokovnjake, udeležence simpozija, kot tudi za koncertno občinstvo popolno presenečenje. In še o posebnem doživetju izvedbe sodobne glasbene literature. Odzive na izvedbe odlomkov iz projekta Vampirabile bi v primerjavi z drugimi kulturnimi okolji še najmanj krivično opisala kot strah pred neznanim. Iz koncertnih dvoran je bilo slišati jok. Kje drugje razburjeno govorjenje občinstva. In takrat je bil poriv še prav poseben. Prehajanje iz enega sveta v drugega. Iz misijonarskega odpiranja novih svetov

tamkajšnjemu občinstvu, do zadovoljevanja visokih zahtev tam prisotne mednarodne strokovne javnosti; od lastne umetniške orientacije do nujnih kompromisov. Vse garnirano z izvirnimi napevi mobitelov.

Večer, 2001





UROK

SODOBNA GLASBA ZA MLADE GLASOVE

V bistvu sploh ne vemo, zakaj nam je neka glasba bolj všeč kot druga. Veliko je dragocenih nasvetov, kako oblikovati koncertni program, a kažejo preveliko raznolikost in so pogosto preveč detajlni, zato jih je težko povzeti, lahko pa so tudi kontradiktorni, saj preveč odražajo različna ozadja. Na koncu mora vsakdo narediti svoj izbor, njegov standard pa mora biti učinkovit za njegov program oziroma repertoar.

Mislim, da mora biti glasba določene generacije slišana, da je vrednotena. Nosimo odgovornost, da so naši programi veliki muzeji, kjer sodobne generacije lahko doživijo intelektualne, duhovne in estetske mejnike preteklosti. Prav tako pa imamo odgovornost izvajati glasbo našega časa, da spodbujamo in predstavljamo kreativnost sodobnikov in dajemo novi glasbi priložnost, da raste. Le odprtost posameznikov je porok, da naši koncertni odri ne bodo le še muzeji tonov.

Obdobje pred 1900 in po njem lahko opišemo kot enega največjih premikov v evoluciji glasbenih stilov. V mnogih aspektih bi ga lahko primerjali z obdobjem okoli 1600, zaznamovanim s prehodom renesanse v barok, z revolucionarnim prehodom od uporabe modalnih tonalnih sistemov v svet dura in mola, ki je dominiral vsa naslednja stoletja. Na prehodu stoletja so različni romantični stili dosegli vrhunec v svojem razvoju in mnogi so se začeli odvračati od subjektivnosti in sentimentalnih občutkov ter se nagibati k novim stilom s poudarkom na objektivnosti in bolj neosebnih notah. Razvoj kromatizma je vodil k drugačnim uporabam tonalnih organizacij, nov pristop do disonance in ekspresivnosti v glasbi. Kar sedaj imenujemo »novo«, je večkrat novo le nam, tukaj. Mnogo novega izhaja iz preteklosti ali je pod njenim vplivom, lahko pa prihaja tudi iz drugih kultur.

Pri izbiranju programa se nikoli ne omejujem s tem, kaj ima moja zasedba raje ali kaj je priljubljeno pri občinstvu. Izbiram glasbo, ki jo imam rada; ko jo sama sprejmem, je lažje povabiti tudi pevke, da se mi pridružijo. Zboru je moj izbor običajno všeč – konec koncev je zrasel ob sodobni glasbi; trdno sem prepričana, da mladi ljudje lahko izvajajo sodobno glasbo, ker so tako odprti in radovedni. Čeprav na naše tradicionalno okolje ni lahko vplivati s sodobnimi glasbenimi trendi, pa lahko z gotovostjo povem, da je sodobna glasba za Carmino Slovenico velik ustvarjalni izziv. Kadar v zboru razpravljamo o naših programskih usmeritvah in pretresamo različne izbire, na koncu vedno pristanemo pri enakem zaključku: glasba sodobnih skladateljev je in ostaja naša največja strast in afiniteta.

Prosili so me, naj za članek napišem nekaj o ozadju katerega od koncertov zbora Carmina Slovenica. To je primer enega od programov sodobne glasbe – od priprave do koncerta. Vampirabile je projekt sodobne glasbe – glasbenega gledališča, s simbolično interpretacijo osnovnega sporočila: »Miti, legende, uroki in zaklinjanja so v teh skrivnostnih slikah, ki se širijo med nami, tesno povezani med sabo.«

vampirabile
»Koncert sodobne glasbe o skrivnostnih čudežih, proti zlim duhovom, proti urokom in pošastim« je bil pri koncu, magičnost pa je še vedno ostala v zraku, skoraj otipljiva. Besede so bile odveč – glasba, ta vseobsegajoča sila, je zgodbo sporočila brez njih, napolnila srca nastopajočih in navdušila. Bili smo začarani in očarani. Zborovska dramaturgija se je navezovala tako na temne kot tudi na svetle plati mitov, legend, urokov in zaklinjanj iz najrazličnejših virov. To uro in pol trajajoče potovanje nas je postavilo iz oči v oči s prvinsko naravo univerzalne dediščine pripovedništva in hkrati razkrilo človeški univerzum v vsej njegovi veličini. To je bilo zborovsko gledališče, usmerjeno navznoter – in hkrati v eksterni krik; elegantna puščica, ki leti v ravni liniji od ljudskih legend do presunljivega naturalizma. Vsaka pevka se je počutila kot del skrivnostnega dejanja dajanja in prejemanja, samouveljavljanja in samozatajevanja; vsaka se je intenzivno zavedala lastnega Jaza, ki je bil majhen, vendar nepogrešljiv del Celote, in čutila Celoto v sebi.

Kje se taki projekti začnejo?

izbira literature
Tudi najdaljše potovanje se mora začeti s prvim korakom. Tako sem gradivo začela zbirati in pregledovati v sezoni 1998, takrat še z delovnim naslovom Miti in uroki. Skozi celoten proces me je spremljala Aristotelova misel: »Tudi ljubitelj mitov je na nek način filozof, kajti mit je sestavljen iz čudežev.« V zgodnji fazi raziskovanja sem iskala skupno nit, ki bi povezala različne skladbe v trdno glasbeno celoto. Prav tako sem že vedela, kakšna bo vloga zbora – biti mora podobna tisti, ki jo odigra zbor v grških tragedijah, ko poje in komentira življenje.

Mitski svet je bogat, skrivnosten in nikoli dokončno raziskan. Domišljija in realnost, narava in človek, verovanja in izkušnje, upanja in strahovi, moč in nemoč, vse to se čudovito prepleta. Kako oddaljen je ta svet in hkrati – kako blizu! Narodi se med seboj razlikujejo po različnih mitologijah, ki so si hkrati še kako podobne! To je tudi razlog, zakaj sodobni skladatelji radi črpajo iz mitoloških motivov in ustvarjajo izjemno raznolika glasbena dela. Ukvarjajo se s temami in motivi, ki jih običajno povezujemo

le s starodavnimi časi in so zaklenjene nekje v skrinjah, skupaj z drugo kulturno dediščino. Vendar iz njih kradoma uhajajo kolosalni nacionalni epi in tudi miniaturne abrakadabre.

Program

- Eiojuhani Rautavaara: Marjatta, matala neiti (Marjatta, lepo dekle)
- Lojze Lebič: Urok
- Arne Mellnäs: Aglepta
- Mark Winges: A Piece for Magic Strings
- Adriana Hölszky: Vampirabile
- Judit Shatin: The Wendigo
- Stephen Hatfield: Tjak

»Zunanji okvir« postavim z dvema skladbama: prva temelji na Kalevali, druga na Ramajani. Tako se projekt začenja in zaključuje z vélikima nacionalnima epoma, vmesni del pa zasedajo skladbe, ki so »zlepljene« z različnimi skupnimi značilnostmi, kot je na primer skupna vsebinska zasnova (npr. Urok in Aglepta), povezave med skladatelji (npr. Mellnäs in Winges – učitelj in njegov učenec), ritual in šamanizem itd.

Skladbe so se me močno dotaknile s svojo domišljijo – neskončno, vendar ne brezciljno, brez smisla in namena. Neverjetno, koliko mitologije je na svetu! Kakšna raznolikost in hkrati – koliko skupnega! Kot da bi mitološko polje človeškega sveta skrbelo za sožitje, povezovanje in zbliževanje ras in ljudi, razdalj in starosti, narave in človeka dosti mehkeje, kot to počne kruta realnost tukaj in zdaj.

cármine – čarovniške pesmi

V času priprav sem črpala iz širokega nabora virov: od etnoloških zapisov slovenskih ljudskih običajev do gradiva o čarovništvu, posnetkov ritualov in vseh drobcev od tu in tam, ki so se nenehno pojavljali. Ko zdaj gledam nazaj, se mi zdi, da je bilo celotno obdobje zaznamovano s to ali ono skrivnostno močjo. Kot nekakšen lajtmotiv je mitologija kapljala iz vsega, česar smo se dotaknili. Za božič smo se tisto leto obdarovali z runami, ki varujejo pred zlobnimi silami, naše ime Carmina pa je dobilo tudi povsem nov pomen, ko sem odkrila, da so milanskemu škofu Ambroziju nekoč očitali, da poneumlja ljudi s svojimi »carminami« – domnevno čarovniškimi pesmimi.

procesi

Preden se poglobimo v novo gradivo, pevke že nekaj mesecev zasipavam z informacijami o načrtovani temi. Cilj teh mojih postopnih »darovanj«, ki vključujejo glasbene posnetke, zgodovinska besedila, primere iz vsakdanjega življenja pri nas in iz drugih kultur, je uglaševanje občutij in čustev zbora z vsebino literature, ki je v pripravi. Kar se zbora tiče, ostajajo te predpriprave predvsem na stopnji nezavednega. Trudim se le, da bi ustvarila posebno ozračje, ki ustreza pričakovanjem, povezanih s partituro, torej z glasbeno platjo izbrane teme. Tako lahko dovolj zgodaj ocenim odziv pevcev na izbrano temo. V primeru, da se ne ustvari primerno ozračje, lahko temo še pravočasno odpovem.

Ko zbor končno dobi v roke novo partituro, jo najprej v celoti predelamo brez petja. Pomikamo se od strani do strani, določamo natančen pomen notnega zapisa, dogovorimo se, kako se bomo najbolje lotile posameznih delov, ob tem pa pogosto

črpamo iz preteklih izkušenj, ko so bile kombinacije glasov podobne. Taki vaji sledi študij ob klavirju. Vključen je celoten zbor – posameznih delov skoraj nikoli ne vadimo v ločenih skupinah. Struktura sodobne glasbe je običajno takšna, da zahteva sodelovanje vseh izvajalcev, zato je zelo dobro, da vsak pevec vedno ve, kaj počnejo drugi glasovi. Ker so vaje zmeraj skupne, je nujna dobra racionalizacija časa. Zato se vsi pevci učijo vse parte. Tako hkrati vadijo a vista petje, utrjujejo tekst, usvajajo formo in harmonije, soprani ne pojejo zmeraj le visoko in alti ne zmeraj le nizko, hkrati pa je ob prehodu zaradi spremembe glasu v kak drug glas to veliko lažje, saj pevec že nekoliko pozna ta part. Najpomembnejše pa je, da imajo pevci tako globlji vpogled v skladbo in so bolj prilagodljivi v skupnem muziciranju. V začetni fazi študija precej uporabljam klavir, predvsem zato, da prihranim čas. Seveda ne igram celotne partiture, le pomembnejše informacije. Običajno ob glasu, ki poje, igram kak drug glas. Seveda pa, ko brusimo skladbo za na oder, pokrov klavirja zaprem.

Za preizkus sigurnosti in za popestritev zvoka pevke večkrat pomešam: 1. gl.–2. gl.–3. gl.–4. gl. Tako imajo možnost peti v kvartetu in začutiti celotno kompozicijo »od blizu«.

gibanje med vajami je izjemnega pomena
Naše redne vaje vedno vključujejo tudi gibalni del. Povezava med petjem in gibanjem je za nas izjemno pomembna na različnih področjih (intonacija, vokalna tehnika, dihanje …). S tedenskimi gibalnimi vajami izboljšujemo vzajemno delovanje teles, ob tem pa poskušamo ugotoviti, kaj se nam zdi naravno in sproščeno in kako najbolje uskladimo vsa telesa hkrati, medtem ko povezujemo gibanje in glas. Prvine drame, tehnike Alexander, Horton, Suzuki, joga, tai chi, raztezanje in vaje za koncentracijo so le nekatera orodja, ki jih uporabljamo na teh vajah. Pri sodobni glasbi so pogum, odprtost za nove ideje in dobri refleksi izjemno pomembni. K temu odpiranju pripomorejo tudi gibalni treningi.

Ves ta čas poskušam ugotoviti, kako bi vključila določene gibalne elemente v kontekst celotne predstave. Glasba mora prostor, ki ga naseljuje, obarvati z zanimivimi glasovnimi barvami in se hkrati premakniti od prejšnje kompozicije k naslednji tako, da je ustrezno navezana na obe. Prav tako tudi ves gibalni material, ki bo uporabljen. Osnovni elementi gibanja so sprva obvladani v naši vadbeni sobi, vendar glasbeni del kompozicije vedno ostaja prioriteta. Šele ko je glasbeni del utrjen in ga obvladujemo, ko je vsebina popolnoma razumljena, se tudi vsi gibalni elementi uskladijo v dobro koordinirano celoto. Takrat to izdelujemo v večjem prostoru, ki dopušča svobodnejšo uporabo teles.

Naslednji korak je vaja vsakega posameznega elementa predstave. Med vsakim delom vaj upoštevamo tako glasbene kot koreografske vidike določenega elementa, ob tem pa se osredotočamo le na enega od njiju – drugi ob tem le pomaga spominu.

Pevke Carmine Slovenice praviloma ne obiskujejo glasbenih šol. Posledično je njihov pristop k študiju materiala osnovan predvsem na močnih vzorcih humanistične misli, logike in globoke čustvene vpletenosti, manj na kakršni koli formalni glasbeni izobrazbi. Pevke prihajajo z različnih šol in se ustrezno glasbeno izobrazijo predvsem v našem zboru. Kadar se torej pripravljamo za koncerte, skupaj s pevkami ne brskamo globoko po glasbenih temah ali obsežnih analizah harmonij ali oblik.

Poudarek je na sproščeni intuiciji, logičnem razmišljanju in dobrem, doslednem pomnjenju. Bližje kot je koncert, bolj vadimo zelo drobne detajle – po nekaj taktov –, jih obdelujemo in včasih po nekaj tednov ali celo mesecev ne zapojemo celotne kompozicije. Ko se koncert približuje, posvečamo vedno več pozornosti preverjanju spomina, torej sosledju formalnih delov kompozicije (kaj sledi čemu), detajlom interpretacije (dinamika, besedilo), osveževanju vsebine in razpoloženju v glasbi (za kakšno glasbo gre, zakaj se poje na določen način) ter različnim odrskim postavitvam (oblikovanju celote), prav tako pa tudi gibanju in izrazu vsake pevke.

Gre predvsem za mentalni trening; nekdo nam je nekoč rekel: »Vi delujete kot kakšna sekta.« Naše vaje so v veliki meri videti in zvenijo kot trening klica in odziva ali kot antifonalen pogovor, kjer jaz sprašujem, zbor pa soglasno odgovarja ali se tiho premika po odru.

urok
V skladbi Lojzeta Lebiča Urok so trije povezani uroki: prvi proti zatekanju, drugi proti kačjim pikom in tretji proti slabokrvnosti ali boleznim. Iz tega magičnega petja govorijo mogočne sile, vendar jih danes komajda še čutimo, ker smo prekinili nekoč močne vezi z naravo. Ohranjene so le še v drobcih in kot takšne so prosto povezane v glasbeno kompozicijo. Tridelna raznolika obravnava iste glasbene teme je ohranjena, jasno slišna v svoji obliki. Kompozicijsko gradivo Uroka sestavljajo »iztrgani deli« ali fragmenti iz preteklosti in sedanjosti. Preteklost je izražena skozi magično ponavljanje kratkih motivičnih vzorcev, prevlado diatoničnih tonalitet in uporabo splošnih predmetov kot instrumentov (paličic, kamnov itd.). Sedanjost predstavljajo prosti improvizacijski deli, kjer so določene le splošne glasbene značilnosti.

Veliko sodobnih skladb izgubi svoj čar kmalu zatem, ko odzveni prvi šok. Skladba Urok pa je zagotovo dvakrat blagoslovljena in to fascinantnost vzdržuje še danes. Taka skladba je dobesedno investicija za zbor. Vzbudi pozornost celo pri poslušalcih, nevajenih sodobne zborovske literature. Ko se dirigent odloči izvajati takšno skladbo, mora, preden stopi pred ansambel, narediti dobro analizo dela. Pomembno je narediti dober didaktični plan, kako najlaže priti do cilja – interpretacije dela, kot smo si ga zamislili. Skladba je kot drevo. Govorni ritmični del je deblo, peti fragmenti so veje in drugi zvoki so listi. Vse tri elemente je treba obravnavati ločeno: govorne dele izdelamo po skupinah oziroma glasovih. Zatem raziskujemo, kako se lotiti vej oz. kako izvajati pevske dele. Medtem se vračamo in natančno izdelujemo deblo – govorne dele. Liste skladbe dodajamo na koncu študija, ko smo jih že podrobno raziskali z vajami na začetku zborovske vaje, in sicer so to vaje za sproščanje, koncentracijo ali upevanje. Zatem že dobro usvojene dele kot kolaž zlepimo v celoto. Za vajo utrjujemo še vrstni red formalnih delov kompozicije. Vsi deli skupaj tvorijo barvito vokalno floro, ki ne dopušča nobene svojevoljnosti.

International Choral Bulletin, odlomek, 2000



DONNE IN MUSICA

HČERKE, SESTRE, ŽENE, LJUBICE, UČENKE

Tema, ki poraja zadrege. Preprosto vprašanje: koliko skladateljic v zgodovini lahko naštejemo? Že tukaj nastane prva zadrega. Kam po informacije? Verjetno bo temu služila izdaja Grove Dictionary for Women Composers. A zakaj v »getoizirano« izdajo? Zakaj sploh izdati ločeno knjigo glede na spol skladatelja?

Najbrž bi se naštevanje končalo precej hitro in med odgovori ne bi bilo imen: Xosroviduxt in Sahaduxt (8. st.) iz Armenije, Kassia (9. st.) iz Bizanca, Hildegarda iz Bingna (12. st.), trubadurke Alamanda, Beatriz de Dia, Castelozza in Garsenda, truverki Blanca de Castilla in Dame Maroie (13. st.), Francesca Caccini, Chiara Margarita Cozzolani, Barbara Strozzi, Lavinia in Elizabetah Jacquet de la Guerre iz 17. st, Camilla de Rossi, Maria Teresa Agnesi, Maria Antonia Walpurgis, Maria Theresia von Paradis iz 18. st, Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, Alice Mary Smith, Sophie Gail, Charlota Ferrari, Cecile Chaminade, Amy Marcy Beach, Augusta Holmes iz 19. stoletja …

Ženska in glasbena kreativnost je področje, ki se v zadnjih letih zelo intenzivno odpira in odstira. Izvajajo se raziskovanja, študije in različni projekti na vseh področjih, povezanih z glasbo: zgodovina, sociologija, kompozicija, pedagogika, psihologija in drugo. Številne univerze odpirajo oddelke za ženske študije, kjer ima tudi področje glasbe vidno mesto. Ustanavljajo mednarodna združenja, ki se ukvarjajo s področjem ženskega glasbenega udejstvovanja z več aspektov, od muzikologije do promocije skladateljic in izvajalk. Največje združenje je International Alliance for Women in Music (IAWM), vidno vlogo ima tudi Donne in Musica, po vseh kontinentih in državah pa ustanavljajo lokalna združenja.

Ženske in glasbena kreativnost je bila tudi tema velikega mednarodnega kolokvija pod okriljem UNESCA v organizaciji International Music Council. Več kot sto sociologov, muzikologov, zgodovinarjev, pedagogov iz 22 držav se je zbralo, da bi skupaj iskali odgovore na vprašanje o ženski glasbeni kreativnosti. Teme, ki so jih obravnavali, so bile: ženska in družba, skladateljice: kreacija in izvedba, psihologija in biologija, umetnice, glasbenice itd. Cilj takih gibanj ni ustvariti ali potrditi razliko med spoloma na področju glasbene ustvarjalnosti (čeprav potrditi razliko lahko pomaga, kadar ta že obstaja), temveč zapolniti deficitarnost informacij in predstaviti predmet širši glasbeni javnosti. Cilj je raziskovati, izvajati in popularizirati glasbo ženskih avtoric in ji dati enakovredno možnost umestitve v zgodovini glasbe. Takšno, kot ji gre: v nadaljnjo pozabo ali na oder.

skladateljice
Pogled v glasbene enciklopedije nam namreč ustvarja vtis, da je glasbeno ustvarjanje popolnoma moška domena. Ženska ustvarjalnost je bila tabu; dejstvo, da so od nekdaj ustvarjale tudi velike skladateljice, je bilo na veliko spretnih načinov prikrito, predvsem v zahodni Evropi. Šele ob koncu 19. stoletja, ko so ženske začele nastopati v javnosti, se je situacija začela polagoma spreminjati. V začetku je bilo več poustvarjalk – instrumentalistk, pevk in pedagoginj, šele zatem je začelo rasti tudi število skladateljic. Zgodovinsko je bilo s skladateljicami pogosto tako, da so bile hčerke (Francesca Caccini, Barbara Strozzi), sestre (Veronika in Olivia Dussek, Fanny Mendelssohn), žene (Clara Schumann, Alma Mahler, Elsa Respighi, Issabella Rossini), ljubice ali učenke uveljavljenih moških skladateljev. Mnoge so delovale kot izvajalke z majhnim outputom lastne ustvarjalnosti in tako so pomanjkljivi podatki o njihovi ustvarjalnosti ustvarili prepričljiv vtis, da ženske v zgodovini na skladateljskem področju niso delovale. V preteklosti je dejstvo, da so izvedbe lastnih del vodili avtorji, pravzaprav vzrok, da so bila dela skladateljic izredno redko na programu, saj družba ni spodbujala ženskega nastopanja v javnosti. Kljub temu so se zmeraj našli posamezni izvajalci, voljni izvesti opere, simfonije in komorna dela skladateljic; tako so bila posamezna dela izdana že v 16. stoletju.

V še nedavni preteklosti je veliko znanstvenih pristopov in analiz poskušalo ugotoviti in dokazati, da so ženski možgani biološko toliko drugačni od moških, da je zanje ustvarjalnost težja, kaj šele ustvarjalnost »remek del«. Seveda pa tovrstni somišljeniki od nekdaj menijo, da je ženska lahko muza moškim ustvarjalcem (Cosima Wagner, Alma Mahler). Ali je torej glasba ženske avtorice drugačna od glasbe moškega avtorja? Je lahko glasba neodvisna od avtorja in ne odraža spola njenega ustvarjalca? Tipična ženska izkušnja nedvomno vpliva na delo. Sodobna znanost meni, da naravna pogojenost vendarle ni konstantno dejstvo – je nestalno, nepredvidljivo in spremenljivo stanje. Sam spol ne izraža stališča do umetnosti kar tako, sam po sebi. Vendar pa so še danes dela skladateljic manj izvajana od del moških kolegov. Mnogi menijo, da je to posledica dejstva, da je odnos žensk samih do lastnega ustvarjanja drugačen od moških. Te pogosto menijo, da je za dosego ciljev potrebna uporaba »moških« metod, ki so menda že po naravi bolj agresivne. Same se morajo za dosego istega cilja veliko bolj potiskati v ospredje kot moški kolegi. Ethel Smyth, skladateljica, dirigentka in feministka (1858–1944), je nekoč zapisala: »Velikih skladateljic ni iz istega vzroka, kot ni žensk(-ih) Nelsonov.«

Morebiti je v fazi prepričevanja, da se neko glasbeno delo izvede, ženska avtorica res

lahko podvržena večjim dvomom o teži njenega dela. Vendar pa se na najrazličnejše skladateljske natečaje avtorji prijavljajo anonimno – torej imajo vsa dela in vsi avtorji enake možnosti. In tako je med nagrajenkami vse več tudi avtoric. Že leta 1913 je Lili Boulanger postala prva nagrajenka Prix de Rome, za njo pa še Lam Bun-Ching, Kimi Sato; Renata Kunkel je slavila na tekmovanju Lutosławski; Marta Ptaszynska in Younghi Pagh-Pann na Unesco competition Rostrum of composers; Zwillichova je prejela Pulitzerjevo nagrado; Tona Scherchen, Lucia Dlugoszewski in Gisèle Barreau pa Koussevitzky Price in še nekaj skladateljic nagrado Queen Elisabeth of Belgium International Competition. Še vedno pa so avtorice, nagrajenke tekmovanj (če nagrade sploh kaj pomenijo), navkljub enakim možnostim redkost.

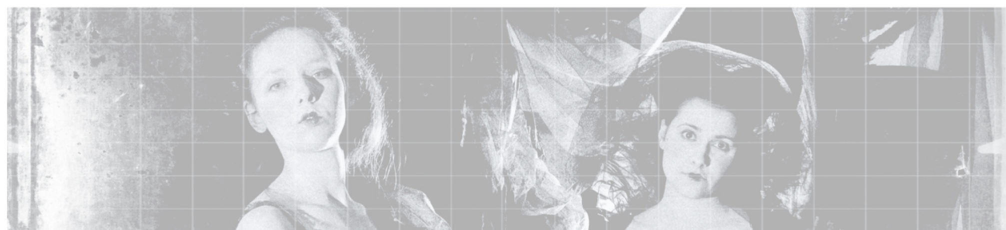
kje so velike dirigentke?

Tudi dirigiranje je področje, ki je za afirmacijo umetnic prav tako specifično. Še vedno je izredno malo dirigentk, ki so imele priložnost dirigirati berlinskim filharmonikom ali pariški operi. Čeravno so skladateljice, rojene v 19. stoletju, npr. Teresa Carreño in Cecile Chaminade, imele priložnost dirigirati lastna dela, se nobena ni vpisala v zgodovinske knjige kot dirigentka. Nadia Boulanger, izredna pedagoginja pomembnim skladateljem 20. stoletja, je kljub pomembnim izvedbam njenih del v Royal Philharmonic Society, s pariškim filharmoničnim orkestrom in koncertnim ciklusom v New Yorku ostala zapisana v zgodovino bolj ali manj le kot pedagoginja.

Verjetno je marsikdo pomislil na številne zborovodkinje, ki so v Sloveniji in tudi povsod po svetu v premočni večini. Vendar, koliko je dirigentk vrhunskih ansamblov? Tudi tukaj se tehtnica v zborovski piramidi prevesi na moško stran. Mnoge dirigentke so se zaradi »pomanjkanja instrumenta« odločile za pogumen podvig in ustanovile svoj simfonični orkester ali celo operno hišo, da so sploh lahko stale za dirigentskim pultom. Nekaj primerov: Antonia Brico (1902–1989): Brico Symphony Orchestra, Eve Queler (1936): Opera Orchestra of New York, Sarah Caldwel (1924): Opera Company of Boston, Margaret Hillis: New York Concert Choir and Orcherstra of, Dalia Atlas …

JoAnn Falletta, dirigentka z nagradami dirigentskih tekmovanj, doktoratom na Juilliardu in gostujoča dirigentka v Evropi , ZDA, Kitajski itd., je nekoč dejala: »Dirigentkam ni dovoljena stereotipna dirigentova vloga metanja dirigentskih palčk in kričanja … bile naj bi bolj vzgojiteljice ...«

Predavanje Nolite tacere, Choir Olympics Linz, Avstrija, 2000





PETJE, MOŠKOST IN MOŽATOST

Čeprav večina pevcev in pevk rada poje v mešanih zborih, številnim bolj leži petje v moških ali ženskih zasedbah. Obstaja več teorij, ki skušajo pojasniti razloge za privlačnost peti v istospolnih zborovskih zasedbah. Danes najdemo veliko število enih in drugih zasedb. To, kar je še posebej zanimivo, so kakovostne razlike med moško in žensko formacijo. Praviloma so moški zbori kakovostno šibkejši od ženskih (kar velja samo za amaterske formacije, ne pa tudi za profesionalne, polprofesionalne in visoko izurjene amaterske moške zbore). Kakovostne razlike so nastale v razmeroma kratkem obdobju minulih treh stoletij, ko so se ženske uspele osvoboditi spon in predsodkov preteklosti. Kar sedemnajst stoletij pred tem je bilo nastopanje žensk v javnosti prej tabu kot pa dejavnost, ki bi zaslužila široko podporo. Še bolj osupne razlika v današnjem odnosu javnosti do moških in ženskih zborov. Sodobni moški zbor ni ravno na najvišji točki umetniškega razcveta, a je priznana družbena institucija. V primerjavi z ženskimi zbori ga javnost sprejema s posebnim spoštovanjem in razumevanjem ter ceni njegovo pomembnost.

Gre za obliko potrjevanja moškosti in možatosti. Pevci moških zborov pojejo samozavestno in vitalno, s prepričanjem, da je tisto, kar delajo, prav. Druži jih močan občutek moške pripadnosti. Še dandanes pri moških zborih lahko opažamo vedenjske prvine, katerih poreklo izvira iz raznih tajnih združenj v preteklosti, obrednih iniciacij in starodavnih obredov. Številni med temi vedenjskimi vzorci spominjajo na starodavne priprave na vojno ali lov. Pri ženskih zborih takšne samozavesti običajno ni opaziti. Kljub kakovosti in številčni premoči nimajo tako jasno prepoznavne sociološke identitete. Seveda je treba poudariti, da te razlike med moškimi in ženskimi zbori veljajo samo za splošna povprečja, ne pa tudi, ko govorimo o visoko izurjenih zborih.

glasba kot vez z bogom
Petje v skupini – v zboru – je bilo močno človekovo izrazno sredstvo v vseh družbah in obdobjih, še zlasti v ljudski umetnosti. Skozi vse obdobje močne moške nadvlade, torej v času pred našim štetjem, v zgodnjem krščanstvu in skozi ves srednji vek sta glasba in predvsem petje služila kot vez z bogom. Moški so želeli obdržati ta privilegij samo zase. Kljub tej zgodovinski danosti je razvoj formacije moškega zbora TTBB (tenor 1, tenor 2, bas 1, bas 2) kot umetniškega telesa ostal v ozadju.

Prve moške zbore najdemo v antični Grčiji in Palestini. V antični Grčiji, ki velja za zibelko zborovske umetnosti, so poleg moških zborov obstajali tudi ženski in mešani zbori. Razširjena glasbena izrazna oblika moških zborov so bile himne bogovom, pri katerih je zbor izvajal monofono glasbo in plesal. Ena od zborovskih formacij je bil ditirambski zbor, ki je povezan s prvimi začetki umetniške zborovske pesmi in z grško tragedijo. V ditirambskem zboru je pelo približno 50 moških, včasih pa tudi nekaj dečkov. V Stari zavezi najdemo dokaze o razvitem zborovskem ustvarjanju v starem Izraelu. Nosilci zborovske dejavnosti so bili glasbeno izobraženi leviti, ki so služili v templjih. Nekateri njihovi zbori, v katerih so peli moški in dečki, so bili zelo veliki, celo z 288 pevci. V judovskih sinagogah in templjih so monofono glasbo peli v obliki responzorija ali antifone. Sedežni red v templjih in kasneje v sinagogah je onemogočal antifonsko petje med spoloma. Poleg tega je v talmudu izrecno zapisano: »… moško petje in pevsko odgovarjanje žensk velja za promiskuitetno …«, na nekem drugem mestu pa: »… ženski glas je nespodoben …«. Tako je tudi tu prevladalo moško petje. V zgodnjem krščanstvu je bilo petje sprva kongregacijsko, sodelovali so tako moški kot ženske. Tako je bilo vse do radikalne interpretacije misli apostola Pavla (ok. 67) Mulier tacet in ecclesia! ali Ženska naj v cerkvi molči! Po tistem je zborovsko petje za več stoletij prešlo izključno v domeno moških, sprva pri bogoslužju, kasneje pa tudi na drugih področjih.

S Konstantinovim ediktom leta 313, ko je krščanstvo postalo državna religija tedanjega rimskega cesarstva, je razvoj zborovskega petja dobil nove razsežnosti. Edikt je spodbujal kristjane, naj se zgledujejo po vzhodni cerkvi in s puščavskim življenjem odkrivajo »nepopustljivo in junaško duhovnost«. Številni posamezniki, ki so po letih puščavništva postali duhovniki, so, izhajajoč iz svojih samostanskih izkušenj, vztrajali, da lahko edino oni opravljajo bogoslužje »v imenu cerkve«. Kongregacijsko petje so prepovedali, glasbeni del liturgije pa je postal dolžnost kanonikov, torej moških. Tako so bili prvi cerkveni zbori izključno moški, njihova vloga pa je bila »kolikor mogoče neosebno petje koralnih spevov«. V 7. in 8. stoletju so se številni pevci šolali v novoustanovljeni Scholi Cantorum. Ustanovili so papeški zbor in kot šolani pevci potovali po Evropi (Francija, Anglija, Nemčija in Švica) ter dvigali raven cerkvene glasbe. Schola Cantorum je močno vplivala na razvoj tedanje evropske glasbe (40-članski zbor menihov je obiskal celo Anglijo). Za moške pevce tistega časa je bila to lepa priložnost za dobro glasbeno izobrazbo. V srednjem veku so v cerkvenih in samostanskih zborih še vedno peli samo moški in dečki – prvi večglasno ali unisono, drugi samo pri enoglasnih spevih. Žensko zborovsko petje je bilo slišati izključno v nunskih samostanih.

V začetku 15. stoletja se je večglasno petje začelo širiti med srednje in višje sloje evropske družbe kot prijeten način za krajšanje časa. Pojavila so se prva pevska društva in stoletje kasneje je petje že veljalo za pomemben del gosposke izobrazbe.

Renesančni cerkveni zbor so sestavljali izključno moški pevci. Bas in tenor so peli moški, alt pa falzetisti ali kombinirano moški in dečki. Sopran so peli dečki in včasih falzetisti. V drugi polovici 16. stoletja so v zbore uvajali kastrate. V baroku je ostala formacija zborov bolj ali manj nespremenjena, spreminjalo se je le število pevcev. Zbori so v primerjavi s svojimi renesančnimi predhodniki postali manjši. Novost pri moškem zborovskem petju je bila glasba za dva ali več zborov. V cori spezzati že naletimo na iskanje nove zvočne barve, vse pogosteje pa se začne pojavljati zvok zasedbe TTBB.

zborovska glasba kot družbena sila

Prostozidarstvo. Revolucije.

Za glasbo je pogosto veljalo, da je bila znanilka verskih in družbenih gibanj. V 18. in 19. stoletju se je na glasbenem in družbenem prizorišču pojavil nov pojav – moški pevski zbor. Eden od katalizatorjev te nove glasbene formacije je bilo rojstvo prostozidarstva v drugi polovici 18. stoletja. To je spremljal vse večji obseg literature za moške zbore, ki so sodelovali v dejavnostih prostozidarskih lož, nastajala pa so tudi dela, ki so bila namenjena izrecno prostozidarskemu obredju. Izdajali so zbirke, kot sta bili angleška antologija skladb za moške glasove Social Harmony in nemška Freimaurer-Melodien; nastajala so dela kot npr. Mozartova Die Freimaurerkantate in kasneje Sibeliusova Musique Religieuse – prostozidarska obredna glasba. V Angliji je bilo v 18. stoletju v višjih slojih priljubljeno petje madrigalov. Čeprav o tem obdobju govorimo kot o »preporodu madrigalnega petja«, se je v moških klubih, kot sta Glee Club ali Noblemen Catch Club, začel pojavljati nov tip glasbe družbenega značaja. Moški vokalni ansambli so širili glasbeno dejavnost med srednjimi sloji, kar je bil eden od spremljajočih pojavov industrijske revolucije. Po Purcellovi smrti je Anglija dolgo ostala brez večjih skladateljev, vendar je bilo prav zborovsko petje v mestih tisto glasbeno srce, ki je ohranilo živahen utrip vse do veliko kasnejšega pojava velikih imen, kot sta bila Gustav Holst in Benjamin Britten. Moško zborovsko petje je sčasoma začelo služiti neglasbenim, predvsem političnim in verskopropagandnim ciljem. V 18. stoletju je v številnih srcih tlel ideal svobode, kakršno je v letih 1789–1795 prinesla francoska revolucija. Leta 1833 so v Franciji ustanovili gibanje moških zborov Orpheon.

Prva in prava zibelka domoljubne glasbe ob koncu 18. stoletja pa je bila Nemčija. Strokovne revije, npr. Berlinische Musikalische Zeitung, so izdajale obsežno notno literaturo za moške zbore. Ustanavljali so pevske akademije in podobne glasbeno-izobraževalne ustanove, ki so prispevale k dviganju izvedbene ravni zborov. Skladatelji so začeli ustvarjati dela posebej za moške zbore, ki jih je bilo iz dneva v dan več. Med najbolj znanimi sta bila dresdenski Liedertafel, ki ga je vodil sam Schumann, in Liederkranz s koncertnimi programi oziroma deli npr. Josepha Haydna: Wein, Liebe, Gesang. Zborovsko gibanje meščanskih in delavskih slojev Liedertafel se je razširilo po vsej Nemčiji. Leta 1839 je bilo ustanovljeno prvo združenje moških zborov nemško govorečih dežel Vereinigte Lierdertafel, ki priča o priljubljenosti moških pevskih zasedb v tistem delu Evrope. Podobna društva z istim imenom so ustanavljali tudi nemški izseljenci v Angliji in Ameriki. Med avtorji skladb z nacionalističnimi vsebinami najdemo priznana imena, kot so Spohr (Das befreite Deutschland), Weber (Kampf und Sieg) in kasneje Mendelssohn (Lied für die Deutschen in Lyon). Zanimivo je, da je v Avstriji izrazit politični značaj moških zborov naletel na odpor, tako da so bila tam takšna zborovska združenja nekaj časa celo

prepovedana.

19. stoletje je bilo zlato obdobje družbeno angažirane glasbe in večglasno petje je postalo zelo cenjeno. Moški zbori so nadaljevali tradicijo izvajanja družabno-zabavnih skladb, pa tudi skladb z revolucionarnimi in političnimi navdihi.

moški zbor kot umetniški korpus
Zakladnica zborovske literature je postajala vse bogatejša s prispevki vseh vidnejših skladateljev tistega časa in tako je moški zbor vse bolj preraščal v umetniško telo. Skorajda vsi vodilni evropski avtorji so se odzvali na izziv te nove vokalne kombinacije. Tako je na primer Schubert napisal vsaj sto skladb za moške zbore, med njimi tudi za moški zbor in orkester. Tudi drugi skladatelji so začeli spoznavati, da je moški zbor umetniško telo in ne le oblika družabnega srečanja. Zborovski repertoar se je širil s številnimi vokalno-instrumentalnimi deli najuglednejših skladateljev: Schumanna, Cherubinija, Wagnerja, Brucknerja, Wolfa, Liszta, Regerja in Brahmsa. Številne a capella skladbe za štiri glasove pa so skomponirali Mendelssohn, Brahms, Cornelius, R. Strauss.

V 19. stoletju je moško zborovsko petje doživelo izreden razmah v Skandinaviji. Leta 1853 je bil ustanovljen sloviti švedski Orphei Dranger, 30 let kasneje pa finski akademski zbor Ylioppilaskunnan Laulajat – YL. Prvi skandinavski moški zbori pa so še precej starejši. Zbor Bacchanalian so ustanovili že leta 1779 in deluje še danes. K uspehu teh in drugih zborov so prispevali številni priznani skandinavski skladatelji, med njimi Matedoja, Grieg, Sibelius, Alfven, Kilpinen in Nielsen. Pojavljati so se začeli tudi ruski moški zbori z izrazitimi glasovnimi barvami, posebej značilnimi za nižje glasove. Skladatelji, ki so pisali zanje (med njimi je bil tudi Čajkovski), so navdih pogosto iskali v bogati vokalni tradiciji ruske pravoslavne cerkve. Pomlad narodov leta 1848 je prinesla na površje moške zbore kot nosilce narodnega buditeljstva tudi med manjšimi narodi. Na Češkem sta Pavel Křížkovský in Leoš Janaček ustvarjala priredbe ljudskih pesmi in skladala večglasne pesmi domoljubnega značaja.

moški zbori v 20. stoletju
Politični protesti. Internacionala.
V 19. stoletju je delavsko gibanje našlo možnost umetniškega izraza svojih hotenj v pevskih društvih. Tudi v 20. stoletju je delavstvo nadaljevalo protest proti vzponu kapitalizma in izkoriščanju tudi skozi glasbo. Delavski internacionalizem po koncu prve svetovne vojne je spodbudil nastanek delavskih pevskih zborov, ki so vihteli parole Z glasbo do zmage!. V Ameriki se v tem obdobju v brivskih salonih začnejo pojavljati moške komorne zasedbe, sprva Afroameričanov, ki pojejo priredbe z značilno harmonizacijo, danes imenovano barbershop harmony. Moški pevski zbor je bil takrat v glasbeni javnosti že priznan in čvrsto usidran glasbeni organizem. A sedaj se usidra tudi kot umetniški organizem. V 20. stoletju so tako rekoč vsi vodilni skladatelji ustvarjali za moške zbore, na primer Stravinski, Weill, Schönberg, Pizzeti, Bartók, Kodály, Milhaud, Gubaidulina in številni drugi. Seme, zasejano v severni Evropi, še danes rojeva bogate sadove po zaslugi sodobnikov, kot so Hovland, Tormis, Kvernø, Sandström, Bergman, Hemberg, Nystedt, Rautavaara in drugi. Danes se moški zbori povezujejo v različna združenja, ki skrbijo za izmenjavo informacij s pomočjo literature, seminarjev, festivalov in drugih zborovskih dejavnosti, ko sta na primer AMCA — The American Male Choir Association in Welsh

Association of Male Choirs.

novi izzivi. profesionalizem. socialna afirmacija istospolno usmerjenih
Sodobni moški zbori sprejemajo tudi vedno nove izzive: pojav profesionalnih zborov, kot sta Estonski moški zbor in ameriški Chanticleer; najrazličnejši stanovski zbori, kakršna sta Sodobni vojaški zbor na Finskem ali pa zbor Zagrebški zdravniki pevci; pogosto je slišati za t. i. glee club, kar je običajno ime za moško pevsko organizacijo, ki jo premore vsaka ameriška univerza. Gre za zasedbe, ki gojijo tradicijo (pretežno) moškega petja krajših kompozicij, začeto v Angliji v 19. stoletju, v repertoarju teh zasedb pa je najti veliko džez, pop in šov glasbe.

Posebna zanimivost so nekateri kultni pojavi, povezani z zborovsko dejavnostjo. Enega od teh pooseblja moški zbor Kričači (The Shouters), ki je dobil ime po tem, da ne poje, ampak kriči. Kot ponovna oblika družbene vloge zborov je novost druge polovice 20. stoletja, in sicer pojav močnega gibanja homoseksualnih moških zasedb. Prvi zbor, ki je javno razglasil spolno nagnjenost svojih članov že s svojim imenom, je bil leta 1978 ustanovljeni San Francisco Gay Men's Chorus. Ti zbori so združeni v mednarodni zvezi GALA (Gay and Lesbian Chorus Association). Moški zbor Turtle Creek Chorale iz Teksasa je bil prvi član GALE, ki je nastopil na vsedržavni zelo tradicionalni konvenciji ACDA (Ameriška zveza zborovskih dirigentov).

Če v našem okolju še zmeraj vlada predsodek, da je petje v moškem zboru preživela dejavnost, tista, ki je še ostala pri življenju, pa je zgolj oblika večerne zabave starejših generacij, je razumevanje in pomen skupinskega petja moških marsikje drugačno. V ekonomsko in socialno razvitih državah, kot so države v Skandinaviji, Kanadi in ZDA, je članstvo v moških zborih razumljeno kot vprašanje družbenega prestiža, podobno elitističnim moškim klubom ali zbiranju ob denimo golfu in podobnih družabnih aktivnostih. Zelo velik porast kakovostnih moških zborov je opaziti tudi v Aziji.

Moški zbori TTBB torej že od vsega začetka opravljajo pomembno poslanstvo širjenja določenih neglasbenih idej politične, verske in še kakšne narave. Kot suvereno umetniško telo sodelujejo v glasbenem življenju. V tej vlogi resda še vedno pogosto čutijo breme preteklosti, ko so moški zbori večkrat služili zabavi ali neglasbenim namenom. Kljub dejstvu, da med njimi ne manjka vrhunskih izvajalcev, je pojem moški pevski zbor še danes pogosto sinonim predvsem za prijetno moško druženje, ne pa za samostojen umetniški organizem. Odveč je poudarjati, da razlogov za takšno gledanje ne kaže iskati v glasbi, ampak v njenem družbenem okolju.

ICB – International Choral Bulliten, 2000





FIRER

ETNIČNA ZBOROVSKA GLASBA

Kot nenavadno zveni »etnična zborovska glasba« ali »etnično večglasno petje«, bi nenavadno verjetno zvenela vsaka oznaka, pa naj bo to »narodna«, »tradicionalna«, »folklora«, »ljudska glasba« ali kaj drugega. Tukaj ne gre za problem slovenskega jezika. Gre za nejasno terminologijo, ki bi opisovala področje interesa: večglasno petje, petje v skupini ali v zboru z značilnostjo, da to petje temelji na ljudskem izročilu. Lahko je petje v izvirni obliki, petje obdelav ljudskih napevov ali izvirnih skladb z elementi ljudskega izročila. Pri iskanju ustreznega mednarodnega izraza za »etnično zborovsko glasbo« je veliko težav. Srednje- in južnoameriške države bi, na primer, lahko sprejele termin: »musica popular«. Že nekoliko višje na globusu, v Severni Ameriki, pa bi »popular« nakazovalo na glasbo lahkotnejšega žanra. Takih primerjav v sprejemanju primernega izraza za tovrstno glasbo bi lahko še naštevali. V pojasnilo, kako ima lahko beseda različno konotacijo, naj navedem podoben primer z enostavno besedo: belo. Belo Skandinavca lahko asociira na sneg, Afričana morebiti na pesek ali sol, Indijca spet na kaj drugega. Odvisno je od lastne izkušnje.

»Etnično večglasno petje« se razlikuje od klasičnega zborovskega kanona (načina izbora zborovske literature), ki je danes povsod po svetu, bodisi v Afriki, Aziji ali Evropi bolj ali manj podoben. Klasični zborovski kanon obsega evropsko klasiko, od renesanse, preko romantike do sodobne svetovne literature. Le v etnični glasbi – glasbi dežele, iz katere zbor prihaja – se med seboj opazno razlikujemo. Pri tem gre za raznovrstne priredbe ljudske motivike. Skladbe so v večini primerov harmonizacije ali priredbe napevov v klasični zahodni harmoniji. Kaj je »ljudskega« v takih priredbah, pa je v veliki meri odvisno od prirejevalca oz. skladatelja in siceršnje prakse v njegovi deželi – od tradicije in pristopa do tega področja. Ponekod je to glasbeno področje,

skladateljska in izvajalska praksa skorajda neopazna, v nekaterih deželah pa kar cveti. Takrat tisto »etnično« zazveni v vznemirljivih glasbenih delih.

Ne glede na navedeno pa je večglasni vokalni glasbi, ki uporablja elemente ljudske glasbe, treba dati ustrezno terminologijo. Sprva verjetno predvsem na mednarodni ravni, saj prihaja prav tukaj do mnogih nesporazumov. Na mednarodnih zborovskih tekmovanjih najdemo danes množico različnih tekmovalnih kategorij, ki so na tem področju praviloma precej nejasno opredeljene, npr. folklora, ljudska glasba, tradicionalna glasba. Iz propozicij tekmovanj je večkrat nemogoče jasno razbrati, kaj naj obsega to področje »ljudske umetnosti«. Tako v kategorijah ljudska glasba ali folklora hkrati nastopajo ansambli s popolnoma različnim pristopom: od ruskih folklornih (skorajda že akrobatskih) skupin z bogato instrumentalno spremljavo, do madžarskih zborov, ki izvajajo dela Kodalyja ali Bartoka, ki večkrat skladata le v duhu madžarske ljudske melodike, ni pa nujno, da jo citirata, do, na primer, mongolskega zbora, ki izvaja kompleksne sodobne kompozicije, ki spretno uporabljajo elemente ljudskega izročila.

Kako našteta vprašanja in primere ter seveda še veliko drugih znanstveno in terminološko opredeliti ter jih ustrezno umestiti v glasbeno teorijo, je postalo z leti zmeraj večja nuja. Zato je Mednarodna zborovska federacija IFCM na svetovnem simpoziju za zborovsko glasbo v Rotterdamu julija 1999 ustanovila »etnično komisijo«, katere članica sem bila nekaj let. Ta ima med glavnimi točkami svojega poslanstva opredelitev pojma: etnični aspekti v zborovski glasbi. Ukvarja se še: s prepoznavanjem in opisom različnih etničnih pevskih tradicij na zborovskem področju; s primerjavo različnih načinov petja in idiomov; z vprašanjem avtentičnosti; z etničnim petjem in etnično indentiteto; s petjem v multikulturalnih okoljih; z uporabo etničnih elementov v sodobnih kompozicijah.

Temeljne značilnosti, ki jih avtorji uporabljajo v skladbah z uporabo elementov ljudske glasbe:

- uporaba citatov ljudskih napevov
- ritmični elementi, na primer:
  - sestavljeni ritmi
  - glasba, ki temelji na plesnih ritmih (često pri južnoameriški glasbi)
- tonalnost:
  - uporaba raznih modalnih lestvic
  - mikrotonalnost (četrttonsko petje)
  - stopničasto petje itd.
- vokalna tehnika:
  - različne oblike produkcije tona
  - specifična uporaba vokalov in konzonantov, kot je na primer nazalno petje (npr. indijska in bolgarska glasba)
- gibalni elementi (npr. v afriški in južnoameriški glasbi)
- funkcionalno zaledje: kontekst, znotraj katerega se je izvajalo ljudsko petje (npr. poročno obredje, rituali)
- forma (npr. uporaba ponavljajočih elementov, antifonalno petje)
- prisotnost improvizacije
- ornamentacija

- značilna vokalna intrepretacija (npr. značilne atacce, glissandi, uporaba posebnih glotisnih zaključkov): v zasedba (npr. majhne vokalne zasedbe, samo moški pevci)
- uporaba karakterističnih inštrumentov

slovenska etnična glasba
Tudi pri vprašanju, kaj je slovenska etnična glasba, sem naletela na veliko nejasnosti. Ni samo vprašanje, kako jo poimenovati, temveč kaj sploh je. Za smiselno poimenovanje bo treba združiti znanje različnih znanstvenih področij. Že sedaj pa se sprašujem, kaj bi v našem okolju pomenil izraz etnična zborovska glasba? V Sloveniji, s sodobnim načinom življenja, urbanizacijo in z vsem tehničnim napredkom, ki je nastal po drugi svetovni vojni, ljudsko petje in s tem ljudska pesem umira še v svojem zadnjem domovanju – v ruralnih naseljih. Nekoč je spremljala Slovenčev vsakdan in praznike, sedaj je skorajda ni več slišati. Tako je danes zbor skorajda edini »nosilec zvoka« ljudske pesmi ... Ob nekaj posameznikih, ki se ukvarjajo z ljudskim izročilom, in skromnih poglavjih v učnih načrtih osnovnih in srednjih šol, seveda. Ljudska glasba v zborovski izvedbi nedvomno pokriva najširšo populacijo ljudi vseh generacij, saj se z zborovskim petjem kot s hobijem ukvarja zelo veliko število ljudi – nekoliko manj kot s športom, se ve! V Sloveniji nekatere glasbene šole že ponujajo možnost učenja igranja na ljudska glasbila (tamburica, citre, diatonična harmonika), oddelka za ljudsko petje pa na glasbenih šolah ni. Tako je zborovsko petje pravzaprav edina in najlažje dostopna oblika seznanjanja z ljudsko peto pesmijo in z njenimi temeljnimi značilnostmi. Prav na področju zborovske glasbe so tudi sodobni skladatelji našli najpogostejši kanal, kamor usmerjajo dela, ki temeljijo na ljudskih elementih. Ljudska glasbena umetnost (konkretno ljudsko večglasje) je našla eno svojih bivališč v zborovskem petju. In zanjo tukaj nekdo skrbi, saj potrebuje posebno skrb, nego in pozornost.

Morebiti lahko Slovenci enkrat rečemo, da imamo posebno srečo. Smo namreč med najmanjšimi narodi. Pa ne zato, ker živimo v majhni deželi. Tako majhni smo, da nam lahko v Arboretumu spomladi posadijo tulipane. In to za vsakogar od nas. Toda nismo v manjšini med tistimi, ki česa nimajo, na primer ustrezne zakonodaje ali ekonomskega standarda ali članstva v kakšni ugledni mednarodni združbi. Tokrat gre za privilegij. Smo v manjšini tistih s privilegijem. Ta je tesno povezan z našo zgodovino, indentiteto. Imamo namreč večglasno ljudsko petje. In imamo celo vrsto oblik: od antifonalnega petja v Beli krajini, do večglasja, ki zdaleč presega petje v tercah in sekstah. Zmoremo celo petje v kvartah in še križanje glasov – tam nekje v Prekmurju. Slovenci nismo bili zadovoljni zgolj z dvoglasjem v bordunu, kot je uspelo preživeti v Reziji. Slovenci smo popolnoma neodvisno od akademske kulture razvijali ljudsko večglasje. Pa ne samo tri- in štiriglasje, temveč kar pet- in še šestglasje. Večglasja nismo vadili po pravilih klasične harmonije, ampak smo uporabljali lastno invencijo ob vodenju glasov. In po nekem notranjem občutku, ki ga je težko opisati, izbirali melodije, ki so ustrezale petju »na tretko« ali »firer«. Tako z ljudskim večglasjem ponosno stojimo vštric z redkimi.

V naši družbi ni najti narodov, ki so danes vodilne sile v zborovskem petju, recimo Švedov, saj je njihovo ljudsko petje enoglasno.

Kaj in kje je slovenska večglasna etnična glasba danes?

Lahko bi jo razdelili na nekaj osnovnih kategorij:

- Izvajanje avtentičnega, izvirnega večglasja, ki ga je še vedno moč najti predvsem ob različnih družabnih srečanjih. Ob takih priložnostih je običajno v prevladi generacija starejših Slovencev. To večglasje je že močno inficirano s standardi klasične harmonije.
- Izvajanje harmonizacij ljudskih pesmi in napevov.
- Izvajanje (skromno število takih izvedb) zapisov izvirnih posnetkov ljudskega večglasja (zapisov GNI).
- Izvajanje del slovenskih skladateljev, ki so uporabili posamezne elemente ljudske glasbe. Tukaj gre v večini primerov za skladbe, ki temeljijo na uporabi ljudskih napevov.

Kdo je dolžan poskrbeti za ljudsko glasbo pri nas?

Glasbeno-narodopisni inštitut že več kot šestdeset let skrbi za to glasbeno vejo, in sicer z znanstvenoraziskovalnim delom: z iskanjem virov in dokumentov ter njihovim proučevanjem. Raziskovalni pristop pa je le en del potrebnega. Publikacije, članki in študije predstavljajo to duhovno dediščino, potrebno pa bi bilo sistematično skrbeti tudi za izvajanje – posredovanje te glasbe, bodisi v izvirni obliki ali v delih, ki temeljijo ali so v kontekstu z izvirniki.

Zato ponekod v tujini na glasbenih akademijah že ustanavljajo posebne oddelke za ljudsko petje.

Razmišljanja po udeležbi na konferenci Voices of Origin v Puerto Ricu, novembra 2000, Naši zbori, 2001





ŽENSKI GLAS JE NESPODOBEN

Ženski zbor kot samostojen umetniški ansambel se je zares emancipiral šele v zadnjih desetletjih dvajsetega stoletja. Kot drugim zasedbam enakovreden glasbeni korpus je zaživel v izvedbah sodobne zborovske literature in se uspešno otresel predsodkov preteklosti. Pred tem je ženskemu zboru kot formaciji manjkalo stoletnih izkušenj iz preteklosti, saj je bilo nastopanje in s tem petje v javnosti za ženske nezaželeno. Pojav prvih ženskih in dekliških zborov je bil praviloma brez kakršnega koli religioznega ali političnega poslanstva, kar je bila od nekdaj pomembna lastnost moških zborov. Ta osnovni princip, podpiran prav tako s strani žensk, je zadnji dve stoletji ustvarjal posebne pogoje v razvoju zborovske glasbe za ženske glasove – predvsem v skladanju za ženske zbore. Ženski zbor je postajal »čista« glasbena zasedba, brez prizvoka izvenglasbenih idej. Pri ženskem zboru ni najti stanovskih združenj, ni poudarjanja nacionalne identitete in ne drugih ideoloških primesi, kar je veliko bolj očitno pri nastanku in obstoju večine moških zborov. A v nekem smislu sta ženskim zborom dolgo manjkala posebna izkušnja in samozavest v iskanju lastne podobe – postavitve ustreznega ravnotežja med ženskostjo in ženstvenostjo. Táko lastno identiteto so veliko hitreje in bolje razvili moški zbori. Šele v zadnjih desetletjih dvajsetega stoletja so si ženske pri združevanju v petju postajale bolj na jasnem, kakšna je njihova vloga.

božji harem

Pogled v preteklost pokaže, da so ženske organizirano zborno prepevale že veliko pred našim štetjem. V Egiptu so znanstveniki našli dokaze o obstoju ženskih zborov v smislu božjega harema, ko so bili zbori tesno povezani z izvajanjem poganskih obredov.

V antični Grčiji, ki nesporno velja za zibelko zborovske umetnosti, so poleg moških zborov obstajali tudi ženski in mešani zbori. Zborovodja Alkman iz 7. st. pr. n. št. je avtor mnogih del t. i. »zborovske lirike«, napisanih za ženska kultna združenja. Še posebej so znane pesmi, namenjene izvedbi neporočenih deklet (parthenia). Iz tega obdobja pa je posebej znan tudi napev špartanskih devic, posvečen bogu Apolonu. Tudi med deli grške pesnice Sapfo iz obdobja 612 pr. n. št. je najti fragment (140 a), ki nakazuje, da je bilo besedilo najverjetneje izvajano kot dialog med osebo, ki je personificirala boginjo Afrodito, in skupino mladih deklet (zbor). Najverjetneje je bilo veliko njenih pesmi v javnosti izvedenih z udeležbo dekliškega ali ženskega zbora.

Židje so v 1. stoletju našega štetja še zmeraj gojili žensko zborovsko petje v obliki antifonalnega petja z moškimi – moški zbor na eni in ženski zbor na drugi strani. Psalme Stare zaveze pa so peli vsi skupaj. V hebrejski knjigi Pesem vseh pesmi je najti pesmi, ki govorijo tako o moškem kot o ženskem glasu. Ženske molitvene pesmi imajo tukaj pomembno mesto. V orisu ženskega skupinskega zborovskega delovanja lahko izpostavim tudi ženski zbor v vlogi »Ženske Jeruzalema«, ki predstavlja enega prvih dokazov o obstoju ženskega zbora. Tradicija izključevanja žensk iz liturgičnega bogoslužja se je pravzaprav začrtala v začetkih tretjega stoletja. Žensko petje je bilo svobodno doma, v procesijah in v slavjih zunaj templjev, vendar ga ni bilo slišati znotraj zidov templjev. V talmudu je najti eksplicitno izjavo: »... moško petje in pevsko odgovarjanje žensk velja za promiskuitetno ...« in: »ženski glas je nespodoben ...«. Pozneje je ureditev sedežnega reda za ženske v templjih (in kasneje tudi v sinagogah) onemogočala antifonalno petje moških in žensk.

ženska naj v cerkvi molči!
Udeležba ženskih glasov v izvedbah liturgične in neliturgične glasbe je dokaj nova. Dolgoletna izključitev žensk iz liturgičnega zborovskega ansambla je posledično povzročila prekomerno cenjenje predmutacijskih deških glasov. Skozi stoletja so cveteli deški zbori in izvajali vso literaturo za visoke glasove. Mnenje, da je »v ženskih glasovih nekaj spornega«, je bilo v strogih idealih, ki so prevladali v glasbi bogoslužja, prisotno v katoliški, vzhodni, nemški protestantski in anglikanski cerkvi. Interpretacija zapisa besed Apostola Pavla: »Mulier tacet in Ecclesia!« (Ženska naj v cerkvi molči!) je upravljala vse vidike cerkvenega bogoslužja v katoliški cerkvi od četrtega stoletja naprej. Sprva, ko so se zgodnji kristjani še zbirali po hišah, je njihov verski obred spominjal na poslednjo večerjo s petjem himn. Po Konstantinovem ediktu leta 313 je še najti zapise o kongregacijskem petju v smislu responzorialnega petja po vzoru tistega v židovskih sinagogah. Možno je verjeti, da se je v zahodno kraljestvo prenesla tradicija vzhodne cerkve z nekaj formami, ko so ženske, otroci in moški peli vsak svojo kitico in nato še vsi skupaj. Vendar se je praksa udeležbe žensk v glasbi zahodne cerkve začela spreminjati. Ženske niso več enakovredno aktivno sodelovale v ustvarjanju in izvajanju glasbe. Pri tem je še posebej pomembno dejstvo, da so bile prve oblike profesionalnega izobraževanja pevcev v Scholah Cantorum namenjene zgolj deškim oziroma moškim pevcem. Tudi v srednjem veku je bilo žensko zborovsko petje slišati izključno v ženskih samostanih.

posvetna glasba v obredih, na dvorih in v operi, sakralna v samostanih
Vse do 16. stoletja ni vidnejših virov o glasbi, pisanih prav za ženski zbor. Kasneje je sicer nastalo nekaj madrigalov za zelo spretne pevke in tudi kakšna skladba za izvedbo v zasebnih kapelicah, vendar je ta opus zelo skromen. Glasba do 18. oziroma

19. stoletja, ki jo danes pojmujemo kot repertoar ženskih zborov, je bila torej napisana za deške zbore in tudi izvajana z njimi. Na italijanskih dvorih 16. in 17. stoletja je bilo, kot posebna glasbena poslastica, znano združevanje v ženske pevske skupine, imenovane »concerto della donne«. Te komorne zasedbe so bile znane po svoji virtuoznosti. Pevke so bile izredno dobro glasbeno izobražene, saj so dnevno vadile in nastopale od dve do šest ur. Sodelovale so tudi v operah in baletih kot pevke in plesalke.

V obdobju baroka so se začeli pojavljati primeri vključevanja žensk v profesionalne zbore, celo zaposlovanja žensk v opernih zborih. Takrat so se izredno uveljavili nekateri zbori, ki so delovali znotraj samostanov, na primer v Franciji (v samostanih Feuillants v Parizu in Longchamp) in še posebej v Lombardiji.

Na področju posvetne glasbe je žensko zborovsko petje najti najpogosteje v povezavi s pomembnimi postajami ali prehodi v človekovem življenju – smrt, rojstvo, poroka. Skupinsko petje teh oblik pa je tako obsežno, da terja povsem ločeno obravnavo.

glasba v sirotišnicah in internatih

Ženski zbor, kot ga poznamo danes, je pravzaprav izum sedemnajstega stoletja. Formiral se je znotraj šol, domov, samostanov in sirotišnic. V zgodovini ženske glasbe stoji kot poseben spomenik fenomen Ospedali Venezia (beneške sirotišnice), konservatoriji za beneške sirote. V glasbenih Benetkah so prav ti zbori in orkestri štirih »ospedali« imeli vodilno vlogo v glasbenem življenju. Meščani so vlagali svoj denar v te dobrodelne institucije. Usposabljale so generacije izobraženih glasbenic, ki so ta vložek mestu dobro odslužile. Vodilni skladatelji tistega časa in okolja – Vivaldi, Porpora, Hasse, Tartini in drugi – so pisali dela za te umetnice.

V Franciji so učitelji petja radi združevali svoje učence v ansamble, da bi si pridobili dodatne izkušnje. Tako je na primer Madame de Maintenon, s podporo kralja Ludvika XIV., vodila internat za deklice francoskih aristokratov. Uršulinke, odgovorne za njihovo izobrazbo, so deklice izučile lepega petja in tako so te pevke navdihnile Racina, da je napisal operna libreta – Esther in Athali, J. B. Moreau pa na ta libreta še glasbo. Obe operi sta bili deležni velikih uspehov pred kraljem in pomembnimi gosti. Vendar so kaj hitro prišle pritožbe čez delo redovnic in deklet, češ da se preveč zamujajo na področju posvetne glasbe.

Tudi v protestantski Angliji so bile dekliške šole in internati pogosto centri za izvedbo nove glasbe. Tako je na primer Henry Purcell doživel prvo izvedbo opere Dido in Enej prav v dekliškem internatu Josiasa Priesta. Tako kot Priest so bili tudi drugi tedanji učitelji pogosto zelo izobraženi glasbeniki in so spodbujali petje in ples v šolskem življenju. Nekateri so celo skladali masque in operete za svoje nadarjene učenke.

V Ameriki je bila l. 1742 ustanovljena ugledna Moravska šola za mlada dekleta z večjim številom zborov. V programu šole sta bila poudarjena ples in igranje v orkestru, zato so iz te šole izhajale številne avtorice cerkvenih himn. Tudi v Rusiji so organizirali internate za aristokratska dekleta – denimo znano šolo v Sankt Peterburgu, kasneje imenovano inštitut Smolny, in dekliško šolo Vladimir z velikim poudarkom na glasbenem udejstvovanju. Dekleta so imela ambiciozno zastavljen program glasbenega izobraževanja, saj so izvajala dela, kot je Pergolesijeva La Serva

Padrona; v 19. st. sta Ljadov in Glazunov v čast cerkvenih veljakov in članov kraljeve družine zanje komponirala kantate in a cappella skladbe. Vsi taki internati so imeli zasebne kapelice, kjer je odmevala glasba dekliških glasov.

Tudi drugod po Evropi so ob koncu 18. in v začetku 19. stoletja začeli ustanavljati pevske šole. Vidna organizatorja zborovskega življenja sta bila J. A. Hiller v Leipzigu in Nägeli v Švici. Posebej drugi je poudarjal velik pomen izvajanja sakralne glasbe z dekliškimi glasovi. Objavil je zelo radikalno mnenje, da »so glasovi deklet med dvanajstim in šestnajstim letom bolj uporabni od deških in dokazano bolj gibčni in voljni ter primerni za učenje«. Po tem so celo tedanji glasbeni kritiki morali priznati, da so izvedbe del, ki so jih doslej slišali le v izvedbi deških glasov, veliko boljše v dekliških izvedbah. Sčasoma je imela vsaka pomembnejša glasbena šola tudi dekliški zbor kot sestavni del družabnega življenja.

meščanske pevske združbe
19. stoletje zaznamuje razvoj ženskega zbora kot organizacije in zbor se pojavlja kot gibanje. Vodilna društva za promocijo javnih koncertov in ženske same so začeli organizirati društva in klube, vendar predvsem v demokratičnih protestantskih državah, ne pa tudi v Rusiji, Italiji, Španiji in v drugih državah s prevladujočo katoliško ali pravoslavno vero. Posebej v Nemčiji je postalo močno zborovsko gibanje aristokratk in predstavnic višjega srednjega razreda, ki so se srečevale v večjih hišah, se selile iz ene v drugo ter prepevale po več ur dnevno. Vendar pa se iz teh pevskih druženj niso razvijali zbori kot institucije za promocijo zborovske glasbe, temveč so ostajale izolirane manjše skupine ljubiteljic petja in v javnosti niso nastopale. V tem obdobju nastop več kot ene ženske v javnosti ali poskus nastopa kolektiva žensk za javnost še zmeraj ni bil posebej zanimiv. Nasprotno. Celo v bolj demokratični Ameriki je bil na primer leta 1888 nastop ženskega zbora deležen sarkastičnih komentarjev javnosti. Javnost je bila takrat veliko bolj strpna do umetnic solistk kot do kakršnega koli ženskega kolektiva.

Ta konvecionalen odnos do ženskega zbora se je odražal tudi v notni literaturi, ki so jo skladatelji ustvarjali za ženske zbore; skorajda praviloma je bila sentimentalna in osladna in kot taka je bila večkrat neprimerna za izražanje naravnih, kontrastnih in intenzivnih sil v ženskem značaju in glasu. Skladatelji so pogosto izbirali tekste, ki postavljajo ženske v vloge siren, čarovnic, vil, angelov in drugih magičnih likov – nerealnih, brez krvi in mesa. Vendar je na srečo vedno več uglednih skladateljev začelo voditi ženske zbore in tako so nastale nove kompozicije v tesni povezavi med avtorji in zbori. Med njimi so bile tudi prve zborovodkinje, npr. Louise Reichard in Johanna Kinkel. Johannes Brahms je ustanovil štiridesetčlanski Hamburger Frauenchor, na čigar vaje je v letih od 1859 do 1862 prinašal novo literaturo. Zbor je postal slaven, zaslovel pa je tudi skladatelj. Najti je informacije o zboru učenk Nanette Fröhlich, za katerega je skladal Franz Schubert, Robert Schumann pa je v tem obdobju vodil ženski zbor v Dresdenu. Ko se je avtor podrobneje spoznal s to glasbeno zasedbo, je nastal obsežen opus del za ženski zbor, ki so nepogrešljiva v koncertnih programih ženskih zborov. Romantični ideal – skupaj ustvarjati glasbo, je spodbudil nastanek skupin in zborov: velikih oratorijskih in manjših za izvajanje sakralne glasbe ter novih kompozicij, temelječih na ljudskem izročilu. V teh zborih je sodelovala predvsem izobražena buržoazija. Nastajala je dokaj bogata literatura za ženske zbore in številna dela Verdija, Rossinija, Liszta, Mendelssohna, Regerja,

Rheinbergerja in Schuberta so pravi biseri.

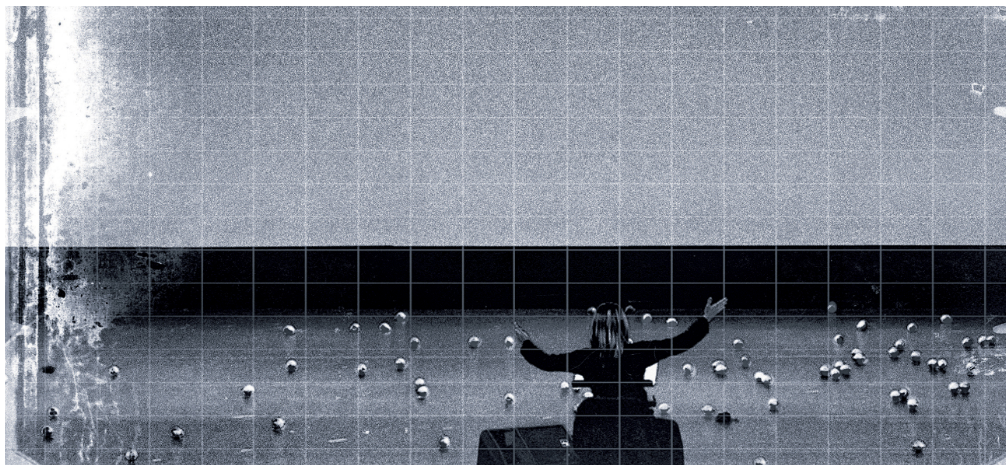
Tudi Gustav Holst je kasneje, leta 1905, v vlogi zborovodje dekliškega zbora ugotavljal, kako slab izbor literature ima pri sestavljanju koncertnega programa. Menil je, da so tudi v 20. stoletju še celo najbolj inteligentna dekleta obravnavana kot glasbeni otroci in glasbena literatura zanje je večkrat prav na meji banalnosti. Ta avtorjeva ugotovitev je botrovala nastanku nekaj čudovitih skladb. Med prvimi slovenskimi ženskimi zbori so dela Frana Gerbiča, Frana Ferjančiča, Josipa Ipavca in Antona Foersterja.

od zaporniški zborov do gran prixa

Koncertno delovanje v javnem družabnem življenju je za ženske zbore še celo v začetku 20. stoletja poseben fenomen. Ženski zbori so bili še zmeraj v drugačnem položaju in niso enakovredno krojili koncertnega življenja. Prvi zares enakovreden nastop ženskega zbora v javnosti, na istem odru z drugimi zborovskimi zasedbami, je zapisan šele z nastopom na nemškem tekmovanju Brahms leta 1912. Takrat je Margarete Dessoff uspešno nastopila s svojim ženskim zborom iz Frankfurta, kasneje pa je vodila enega najpomembnejših ženskih zborov z začetka 20. stoletja – ameriški Adesdi Choir, ki je izvajal izključno za ženski zbor pisano literaturo. V prvih desetletjih preteklega stoletja je žel slavo tudi dekliški zbor zborovodkinje matere Stevensove, ki je v letih okoli 1940 s svojim angelskim petjem na koncerte privabil tudi po tri tisoč poslušalcev. V istem obdobju se je Lila Pereia, profesorica petja v Santiagu v Čilu, s svojim 16-članskim zborom še zmeraj borila za osnovno dovoljenje za prepevanje. Še v letu 1938 je morala vsake tri mesece prositi za dovoljenje, da je lahko njen ženski zbor pel v cerkvi (a ne na praktikablih, pač pa le iz klopi). Posebno zanimiv pojav v zgodovini ženskih zborov je tudi primer ženskega zaporniškega zbora iz druge svetovne vojne. Nizozemske, angleške in ameriške zapornice v japonskem zaporu na Javi so izvajale stavke iz instrumentalnih del Schuberta, Dvořaka in Händla v priredbah dveh nadarjenih zapornic Dryburghove in Chambersove.

Danes je dekliško in žensko petje bogato razvito. Od 17. stoletja do zdaj je narejen velik korak. Med pomembne ansamble v svetovnem zborovskem gibanju lahko umestimo tudi mnoge ženske zbore. Zaradi socioloških vidikov udejstvovanja pa je tudi danes ženskih zborov relativno malo. Izreden razcvet pa doživljajo dekliški zbori. Ti so številni in vrhunske kakovosti. Trend rasti kakovosti teh je najbolje viden na mednarodnih tekmovanjih, kjer dekliški zbori večkrat številčno prevladujejo, kakovostno pa posegajo po najvišjih nagradah – tudi po grand prixih. Tudi sodobni skladatelji so v zvokovnih zmogljivostih ženskega zbora našli dovolj izziva.

Naši zbori, 2002



GARNIRANA GLASBA ALI KAJ VEČ

Živimo v času, ko je »uprizarjanje« zborovske glasbe postalo izjemno priljubljeno.

Zakaj? Mar glasba sama ni več dovolj? Potrebujemo vizualne elemente, da privabimo občinstvo? Je to mogoče vpliv načina življenja, ker vedno znova potrebujemo močne spodbude? Ali res obstajajo resni razlogi za vključevanje gledaliških elementov (gib, svetlobno oblikovanje, dramski elementi …)?

Na žalost je izgled številnih zborovskih uprizoritev, ki vključujejo neglasbene elemente, na koncu tak, da je glavna jed (zborovsko petje) servirana z nekaj prilogami, ki z glavno jedjo nimajo veliko skupnega. To pomeni, da je to, kar dobimo, bolj ali manj predvidljivo: gibanje sem ter tja po odru – brez pravega razloga; nekaj obratov pevcev, tu in tam morda dvig rok, ploskanje, tleskanje s prsti in podobno. K temu je pogosto dodano nenehno igranje z barvami luči ter tu in tam kakšni videoodlomki, ki dostikrat nimajo nič skupnega s tem, kar se dogaja v glasbi (morda so še najbolj učinkoviti kot distraktorji koncentracije med poslušanjem). Vse to in še kaj je res »učinkovito«, kadar pevci sploh ne vedo, zakaj se vse to dogaja, kadar njihovi gibi niso premišljeni, kadar izraz njihovih teles in oči občinstvu jasno kaže, da ne verjamejo v to, kar počnejo, in kadar se fokus izvajalcev izgubi, ker se morajo ubadati z gibi. In občinstvo jim preprosto ne verjame več. In tudi ne zaupa. Vse to in še marsikaj je pomembno, kadar se sprašujemo, zakaj in kako se lotevati uprizarjanja zborovske glasbe.

glasbeno gledališče
Pred leti sem začela razmišljati o poustvarjanju nove glasbe v drugačnih kontekstih, o glasbenem gledališču. In kaj glasbeno gledališče je? Je najstarejša in obenem najnovejša gledališka forma.

Gledališče še vedno vse preveč dojemamo kot dramsko gledališče. Medtem ko indijsko gledališče kathakali in japonsko gledališče no, na primer, sestavljajo ples, glasba, zborovsko petje, stilizirani obredi in besedila, je glavna značilnost zahodnega gledališča to, da je vsebina uprizorjena z dramskim (in tudi posnemajočim) igranjem. Kadar govorimo o glasbenem gledališču, ljudje zahodnega sveta samodejno pomislijo na opero, opereto ali muzikal.

Po večletnem odkrivanju novih vidikov uprizarjanja vokalnih glasbenih produkcij s številnimi ansambli sem sčasoma razvila poseben koncept oziroma metodo vokalnega gledališča, ki se zdaj imenuje choregie. Z idejo »choregie – glasovno gledališče ali gledališče glasov« se odpira širši prostor trendom kompleksnejših, večžanrskih umetniških dogodkov. Choregie je gledališče, ki ga »vodi« glasba, kjer glasba, jezik, vokalizacija in gibanje soobstajajo, se dopolnjujejo ali v določeni enakovrednosti stojijo drug drugemu ob strani. Za choregie projekte velja, da so lahko izvajani z drugačnimi izvajalci, v drugačnem socialnem ambientu, kot je to običajno kategorizirano v primeru opere ali muzikala. Zato choregie v svet vokalne glasbe vnaša svežino in odpira nove prostore izraznosti, prepričljivosti, intenzivnosti izkušenj in komunikacije.

Uprizoritve choregie vključujejo glasbo, dramske, gibalne in druge odrske elemente. V tem konceptu najdemo dehierarhizacijo standardnih gledaliških in glasbenih sredstev. Projekte sestavljajo elementi, ki ne ilustrirajo ali podvajajo drug drugega, temveč ohranjajo lastno identiteto in se tako ne zanašajo na tradicionalno hierarhijo med njimi, kot je to značilno za opero, opereto ali muzikal. V skupni predstavi so povezane različne umetnosti, uporaba teh elementov pa je lahko uravnotežena ali pa v korist enega od njih (zlasti glasbe). Medtem ko choregie vnaša raznolike odrske elemente, pa moramo razumeti, da predstava choregie ni mešanica različnih umetniških oblik, temveč je oblika sama po sebi. Choregie pogosto briše meje med žanri: povezuje gibanje in petje, mimiko in ples, dramske elemente in koncert. Choregie je umetnost, ki poskuša ponovno vzpostaviti celost, ki je med glasbo in gledališčem obstajala v grški tragediji.

zakaj

V pogovorih z glasbeniki se redno pojavlja vprašanje, ali glasbo dojemam kot dolgočasno, da ji dodajam še neke zunanje, referenčne okvirje. Nikakor! Zdi se pa, da glasba zame postane še bolj zanimiva, ko dobi reference v neglasbenem svetu. Brez teh referenc je glasba veliko bolj privatna. Ta razvoj od glasbene »intime« do choregie je pomenil dolgoletni razvoj. Vsakokrat, ko začnemo delati nov projekt, se sprašujem:

Kaj je treba uprizoriti?
Kaj, v fizičnem smislu, potrebujejo nastopajoči?
Kaj potrebuje svetlobno oblikovanje, kaj kostumografijo …?
Naj bo vse to usklajeno ali naj si nasprotuje?
Kaj poudariti in kaj skriti? … Da bi vodilo, zmotilo, izrazilo, podprlo, prezrlo …

Kot avtorico choregie projektov me v ustvarjanju najbolj zanimajo stvari, ki niso enopomenske. Včasih enostavno ne želim teksta (tako glasbenega kot besednega) zožati na en sam pomen. Vznemirljivo se mi zdi, če lahko znanim (ali neznanim) materialom dopustim možnosti, da lahko v njih vedno znova odkrivamo nove perspektive, razne ravni in celo plasti znotraj njih. Tako odkrivanje postane proces in

zato je tudi velik privilegij. To je še posebej vznemirljivo pri izvajanju sodobne glasbe, ki je največkrat glasbeni material choregie projektov in je prav zaradi teh vedno znova odstirajočih plasti tako zelo atraktivna. Vse elemente oziroma parametre choregie skušam zastaviti tako, da imajo tak pomen, da se jih da vedno znova brati. Bistvo je, da je celotna uprizoritev choregie projekta »gledališka«, a brez »tradicionalnih« gledaliških elementov.

V glasbi ima neposredni nadzor nad partiturami le glasbenik; recepcija izvedbe glasbenega dela je odvisna od njegovih lastnih pobud. To pa ne velja za glasbo, ki se izvaja v okviru projektov choregie. Ta koncept od glasbenika zahteva precej drugačno izkušnjo. Prisoten je namreč nek drug dejavnik, ki kulturo očesa, smisel za zunanjo obliko združuje z odsevi glasbe. Glasba narekuje gibanje preko postavitve odrskega prostora. To je tudi razlog, zakaj je odnos med glasbenim izrazom in prostorom, v katerem mora ta zaživeti, v tem konceptu zelo pomemben.

metoda. koncept. tehnika
Postavlja se vprašanje, ali gre pri choregie za metodo oziroma koncept ali za določeno estetiko. V teoriji govorimo o določenih idejah, o tem, kako narediti predstavo na ta ali oni način, vendar takrat še ne govorimo o metodi. To so bolj ideje o določenih estetskih parametrih, s katerimi se soočamo. Lahko naredimo analize odrske prakse, teorijo o gledališki obliki, izpostavimo estetske točke, vendar je to spet težko opredeliti kot koncept. Seveda za to ni nobenih obrazcev. Tudi za choregie ne. Zagotovo pa zelo jasno obstaja choregie tehnika, ki je del vsakega procesa mojih projektov in jo bom poskušala v nadaljevanju ubesediti. Seveda lahko opišem določene postopke, vaje, a kdor bo iz tega skušal sam ustvarjati choregie, bo najbrž razočaran. Choregie ni možno učiti, saj je vse zgolj v lastni praksi, v lastnem izvajanju. Choregie tehnika pomeni prebujanje kreativnega stanja. Sestavljena je iz več komponent, ki jih je treba spoznati posamezno in jih neprestano uriti. Izvajalci se naučijo prepoznavati razlike med komponentami, njihova kreativnost pa te komponente povezuje v eno. Glavni elementi choregie tehnike (ne nujno v tem vrstnem redu) so: gib, glasovni laboratorij, kiparjenje, imaginiranje, obredje.

gib
Ključna značilnost choregie tehnike je velika vloga giba v vseh segmentih študija. Gib uporabljam v različnih aspektih svojega dela. Ta tehnika uporablja gib v improvizacijah (glasovnih, gibalnih, dramskih), pri vokalni tehniki, dikciji, intonaciji in ritmu ter pri vseh treningih: mentalnih, teambuildingu in, seveda, gibalnih. Gib je aktivno inkorporiran v vsak segment izobraževalnih in kreativnih procesov in ni prisoten le v končnem produktu kot odrski gib ali koreografija.

glasovni laboratorij
Proces dela bi lahko imenovali glasovni laboratorij. Glas je temeljno središče raziskovanja. A za resnično raziskovanje moram delovati tudi na mejah znanstvenih disciplin, kot so fonologija, kulturna antropologija, sociologija glasbe, psihologija, entomuzikologija, zgodovina, anatomija in drugo. In moram delovati z znanstveno preciznostjo, hkrati pa delovati v zavedanju, da to, na kar smo osredotočeni v tem procesu, ne more biti znanstveno vodeno. V procesu raziskovalnice ne gre samo za pedagoški proces, torej ne delujemo kot šola, temveč gre za raziskovanje. Raziskujemo nove zvoke, nove vokalne tehnike, nove oblike glasovnega izražanja.

Gojimo sodobno komorno, solistično vokalno glasbo, zvočno poezijo, operno, zborovsko, etnično, džezovsko glasbo. Ukvarjamo se z raziskovanjem zvočnih prvin, z osnovnim fonetičnim materialom kot najmanjšim delcem jezika, z njegovo čisto zvočnostjo. Pri tem je glas razumljen kot instrument, kot prepričljiv, zgovoren, eklatanten, otipljiv jezik sam.

kiparjenje
Proces choregie ima več ravni delovanja. Lahko gre za raziskovanje dimenzij uporabe glasu v najširšem smislu, kar seveda predstavlja glavnino, pa tudi za raziskovanje telesa in seveda mišljenja, čustvovanja in kakršnega koli izražanja. Nekatere ravni mojega dela so osredotočene predvsem na odstranjevanje določenih odporov oziroma ovir v pevcih. Takrat govorim o choregie kiparjenju. Gre za ukvarjanje z mentalnimi in fizičnimi ovirami. Te so prisotne pri vsakomur, a na različnih ravneh in področjih. V tem delu procesa se dogajajo številna presenečenja, cela serija šokov, saj se pevci soočajo z zanje novimi in zato zahtevnimi nalogami. Presenečeni so zaradi svojih reakcij, svojih klišejskih odzivov, zaradi izogibanja novemu. Presenečeni so nad spoznanji, kako majhen del sebe so v začetku raziskovanja vložili v proces, in hkrati nad tem, kako velik razvoj lahko naredijo.

obredje
Ko na odru izvajamo določen projekt, seveda želim, da izvajalci nastopijo karseda naravno. Želim dobiti tako naravno prezenco, kot je ta najbolj naravno dejanje v stresnih situacijah, recimo pri velikem strahu ali ob izjemno veliki sreči. Prav v takih ekstremnih duhovnih stanjih človek običajno prične peti ali plesati. Še vedno imamo vsi globoko v sebi te ritualne korenine, zato v iskanju tega primarnega občutka ob petju in vsem odrskem izvajanju usmerjamo fokus v dimenzije obrednosti. Ceremonialnost daje občutek varnosti in zaupanja ter hkrati povezuje ljudi v skupino.

Imaginiranje
Domišljija je božji dar ljudem in zato umetniki o njej največ razmišljajo. Gre za vstop v naš notranji svet, v katerem oživijo notranje sile koncentracije in domišljije. Koncentracija je ključ do pomembnih stvari. Seveda ne pomeni samo, da o nečem intenzivneje razmišljamo. Koncentracija pomeni, da sebe nekako pošljemo k neki podobi, k nekemu objektu, ideji. Ko se z njim zbližamo in postanemo eno, začutimo njegovo osebnost in njegove impulze. Pozornost, ko nas je nekaj pritegnilo, nas potegne vase in takrat začutimo prijetne občutke. Takrat začutimo, kaj koncentracija sploh je. Če se lahko prostovoljno skoncentriramo, lahko sebe pošljemo bližje k določeni stvari.

Predavanje na State University of California, San Francisco, 2007, odlomek



KRASTAČA ZA ZAJTRK



UMETNIKI SO SREČNI LJUDJE, KI SO ZA SVOJE PROSTOČASNE DEJAVNOSTI CELO PLAČANI

V pogovoru za Večer, ob priložnosti, ko ste dobili zares prestižno nagrado Roberta Edlerja, ste, verjetno prvič javno izrekli svoj »obtožujem«: »Ne maram kalimerovstva in nikoli ne ravnam po načelu izsiljevanja. /.../ Vendar je prag tolerance že presežen. Veliko raje bi v pogovorih, kot je ta, govorila o čem bolj zanimivem kot o najemanju, oddajanju in ogrevanju vadbenih sob. A verjetno je to to, kar je domet tega okolja.« Kakšen se vam zdi domet tega okolja danes? Ga je vaš klic kaj razširil? Ali pa (resignirano) ugotavljate, da je donkihotovstvo stvar mentalne higiene, čiste vesti, karavana pa gre vselej veselo naprej?

Jasno, spremenilo se ni prav nič. Baje je Chamfort nekoč dejal, da bi človek moral vsako jutro pogoltniti krastačo, da bi bil lahko prepričan, kako čez dan ne bo doživel nič ogabnejšega.

Tole vprašanje je najbrž malo naivno, ampak mišljeno povsem resno: ljudje, ki odločajo o pogojih, v katerih delate, hodijo na vaše koncerte. Sedijo na uglednih mestih, vas poslušajo in, gotovo iskreno, navdušeno ploskajo. Mislite, da se jih umetnost ne dotakne zares, vsaj tako ne, da bi jih premaknila, ali pa tako ostro ločujejo umetnost in (svoje) vsakdanje življenje, da niso sposobni misliti vsakdanjika umetnosti?
Kulturna produkcija je rezultat kompleksnih in mnogokrat nasprotujočih si družbenih procesov. Sedanje družbeno počutje, zdravje našega okolja, močno sega v umetnost, v kulturo oziroma nekulturo. Umetnost in odnos do nje sta občutljiva seizmografa družbe. A današnja pragmatična in praktična sodobna družba večkrat ne razume, da je umetnost pač nekaj več kot mobilni telefon ali internet, ki sta postala etablirana znaka »civiliziranosti« določene družbene sredine. Nikakor pa nista znak njene kulturnosti. Zdi se, da je večkrat tako po Marxovo: da smo umetniki tisti srečni ljudje, ki smo celo plačani za svoje prostočasne dejavnosti. A umetnost ni neko pribežališče. Ona pač postavlja zahteve. Vse skupaj pa se nagiba k temu, da bi lahko celo rekli: cilji opravičujejo sredstva, dokler ni stanje tako, do sredstva odločajo o ciljih. Zato je vprašanje res tudi naivno. Ljudje, ki odločajo o pogojih dela in nam jih s svojo funkcijo tudi odrejajo, hodijo redko na koncerte. Večina, tako na državni kot mestni ravni, v svojem mandatu niti slišala ni, kaj počnemo in o čem presojajo. Nekatere celo bolj kot umetnost gane obisk mehiške igralke malinovskih nadaljevank.

Tudi če oblastniki ne hodijo na vaše koncerte, nasploh najbrž ne moremo reči, da okolje vaše umetnosti ne sprejema?
Seveda ne! Nasprotno! Koncerti so polno obiskani, poslušalci hvaležni in sploh ne manjka občutka dobrodošlosti. Koliko lepih želja, zahval, aplavzov je bilo v teh letih! Nanje se že skoraj navadiš, od njih razvadiš. Nasploh je Maribor kazal določeno naklonjenost do mojega dela. Spomnim se vseh toplih besed, navdušenih pozdravov. Ustvarili smo pogoje dela. Maribor je bil kot gnezdo za moje delo. Zatika se le v zadnjem času. Zgodila se je evolucija in ta terja razmislek. Vendar to ni problem mesta, temveč nekaterih posameznikov. A če so ti na napačnem mestu, je celotna slika popačena. Do sprejemljivih pogojev dela manjka zelo malo in uresničiti jih je zelo enostavno. Potrebno je le hotenje. In prav od tod ta gnev, ki se poraja. In vsi navdušeni aplavzi pri tem niso nič koristni. Kot bi jih nikoli ne bilo. Sivina ni v mestu, sivina je v nekaterih ljudeh. Mislim, da ni kolektivne krivde. A vse kaže, da šele ko se voz polomi, mnogi povedo, kje ne bi smeli voziti.

Razmerje med okoljem in ustvarjalnostjo je kompleksno, nepremočrtno. Vire za svojo ustvarjalnost gotovo črpate iz raz- ličnih okolij, potrebno komunikacijo vzpostavljate na različnih, svetovnih ravneh. Pa vendar: ali najdete v tem okolju dovolj ljudi, somišljenikov, umetnikov ali spremljevalcev umetnosti, s katerimi lahko vzpostavljate konstruktivni dialog?
Nespremenljivost umskih pasti me bolj kot navzven usmerja k strogi, trpki modrosti nekaterih antičnih filozofov. Ti so obrnili hrbet blaginji in iz soda ali koče učili, da bistvene prvine sreče ne morejo biti niti materialne niti estetske, temveč psihološke. Zato je bil tak obrat navznoter enkrat nujen. Tako je tudi s konstruktivnimi dialogi.

Somišljenikov ne iščem, dialogi pa so zelo dragoceni in hvaležna sem tistim, s katerimi jih imam. Največ pa imam monologov.

Nekateri umetniki, ustvarjalci ali drugi kreatorji nekega kulturnega okolja ne morejo zapustiti, ker njihovo znanje ni prenosljivo. Vaše, verjetno v večini segmentov, je. Kam bi ga, če bi lahko ali če bi to hoteli, najraje presneli, v katero kulturno okolje?

Ja, zares je v vseh segmentih prenosljivo. In prenesljivo je kamor koli.

Izbranci teh intervjujev ste po mnenju selektorjev v mestu ne le že pustili sled, temveč verjetno tudi veste, kakšno bi mesto moralo biti oziroma v kakšnem bi vi želeli delati. Saj je najbrž oboje povezano, je rezultat neke zrelosti. Mesto zaenkrat nima vizije kulturne politike. Jo imate vi?

Lepote in »kulturnosti« nekega okolja oziroma mesta (torej biti ali postati kulturno mesto; biti zanimivo in bogato mesto) se ne presoja na podlagi formalnih estetskih meril, ne po kvantiteti kulturne ponudbe, niti ne na podlagi gospodarske, praktične in družbene koristnosti, ampak na podlagi njegove moči, da povzdigne duha k veličastju. Vizija kulturne politike je lahko samo taka, da nenehno išče take ustvarjalce, ki so to sposobni ustvariti. In, ko/če jih ima, jih mora pridobiti in obdržati, ne pa da se vsak junak spremeni v nadlego. Pri viziji kulturne politike so nazori in vedenje nekaterih takšno, da te to peha v bes. Z mnogimi idejami in besedami se ne morem sprijazniti. Ob neumnih pripombah se mi zvrti … Marsičesa ne bom nikoli razumela.

Zdi se, da imamo precej publike tako imenovane resne glasbe. Četudi pravite, da kulturnosti nekega okolja ne moremo meriti po kvantiteti umetniških dogodkov (in torej tudi ne po kvantiteti publike, četudi bi šlo za vrhunsko umetnost), to najbrž vseeno vpliva na kulturnost okolja?

Videti je, da je publike dovolj. Problem je v tem, da je zelo malo srednje in mlajše generacije. Mlajše zaradi kontinuitete občinstva, srednje pa zato, ker je to generacija tistih, ki so sedaj v svojih poklicih na višku. So v gospodarstvu, v družbenih dejavnostih – skratka tam, kjer bi lahko s svojim odnosom pripomogli k razvoju kulture: v ustvarjanju pogojev, sponzorskem financiranju … Ti pa so se odločili za druga interesna področja: golf, DVD, jadranje … Od umetnosti so odtujeni in težko jih je nagovoriti. Občinstvo je prijetno, je spoštljivo, bojim pa se, da je vendarle preveč pasivno. Da ne artikulira svojih stališč, da le konzumira. Ko gre denimo za velike stvari – kot so na primer spremembe statusa Mariborskega simfoničnega orkestra, programska politika katere od kulturnih institucij … – do vsega tega nihče nima stališča. Ali pa ga vsaj jasno, pa tudi javno ne artikulira. To daje videz neke zaspanosti, otopelosti. Ni čutiti humanističnega, kritičnega duha, takega, ki bi segal preko čveka pri skodelici kave. A seveda je potem tako, da ne moreš nositi bakle resnice skozi množico, ne da bi pri tem komu ožgal brado.

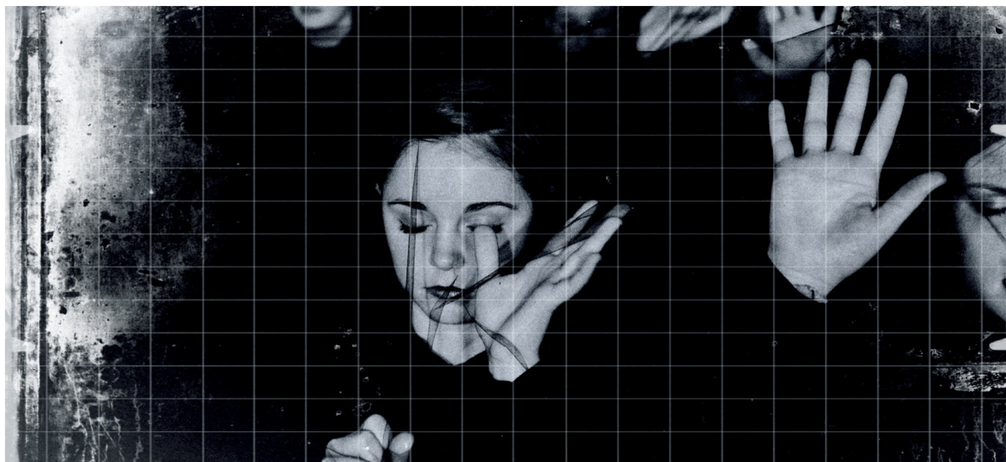
V intervjuju v spominskem zborniku ob 15-letnici smrti Branka Rajštra ste rekli, da »ima zborovodja nedvomno zelo velik vpliv na generacije mladih, ki jih skozi leta oblikuje ne le v pevce, temveč tudi v osebnosti. Posredno se s tem dotika tudi njihovih družin in vseh drugih okolij, v katerih se ti mladi gibajo. Zato taka močna osebnost pusti trajnejši pečat nekemu okolju kot le tako ali drugače zapeto pesem. Vpliv takega umetniškega vodje sega dlje, kot je videti le z izvedbo koncerta.« Spremljate poznejše poti svojih deklet oziroma spremljajo one vaše delo? Je nekdo, ki je umetnik v mladosti, umetnik vse življenje? Kaj

ostane: glas, odnos do življenja, odnos do umetnosti? Kakšno okolje, mesto bodo ustvarjali odrasli, ki so bili v mladosti vrhunski umetniki?

Kaj ostane? Skozi ure dela, aktivnega muziciranja, se pri mladih razvije disciplina individualne aktivnosti, s tem pa občutek za lastno dejavnost; v kolektivnem dejavnem muziciranju pa se oblikuje dragocen občutek za lastno vrednost človeka, uresničeno v skupnem delu z drugimi ljudmi skozi delovanje, ki ne more biti več egocentrično, asocialno in nehumano. Živimo v okolju, kjer so vrednote postavljene in s tem poenostavljene na rezultate – rezultate raznih zbirov točk. Tukaj vedno bolj uspeva le človek – tekmovalec. Odmik od teh pojavov naše družbe in časa, ki vodijo v prihodnje v preračunljive ekonomske in politične račune, v tržno razmišljanje in sploh izgubo pristnih človeških vrednot, je zelo pomemben. S to idejo prevzemam veliko odgovornost. Kakšni bodo ti mladi, ko odrastejo? Upam, da občutljivi.

Avtorica pogovora Melita Forstnerič Hajnšek, Večer, 2005





BOŽJI DIH

Moj molk je padel v senco Tvojih nog kot bolna prošnja nemega berača,
pretežka Tvoja dobra je pijača in jezik zdaj je tihi plod, o Bog.
Srca se je dotaknil večni smeh kipečih juter in otrok ihtenje
in smrt dreves in klatežev življenje in klic Tvoj rožni v dnevih in nočeh.
Pomagaj mi, besed mi svetlih daj, besed, ki kakor vino se iskrijo, ki molijo Te kot pomladni gaj! Jaz bom pa vedno Tebi pesem pel, in kadar moji zvoki dozorijo,
pri Tvojih bom kolenih obsedel.
(France Balantič)

Med oblikovanjem scenskega koncerta Slovensko duhovno snovanje sem prebirala veliko slovenske duhovne poezije. Zasnova programa je slonela na odnosu do primarne duhovnosti – od intimne misli do bolj pozunanjenih manifestacij. Osebne izpovedi o duhovnosti in neposredne refleksije duhovnega sveta so bile zame kot neka stičišča brezčasnega, večnega in vznemirljivega hkrati. Balantičeva pesem je bila moja inspiracija za celotno vzdušje tega koncerta, hkrati pa je bila povod za kratko razmišljanje o inspiraciji.

Inspirirati pomeni navdihniti, navdahniti, kar je precej blizu pojmu dihanja, ta pa od nekdaj pomeni življenje. Božji dih. Zato je bila inspiracija razumljena kot božanski dar; tudi vodenje je bilo razumljeno kot božji dar. Kaj ima vodja, ki inspirira? Entuziazem, profesionalne sposobnosti, žar, energijo …, sposobnost ustvariti trenutke, ko so srca in duhovi glasbenikov navdahnjeni in na poti k nečemu novemu. Na nek način gre pri tem za ustvarjanje čustvenega okolja, ki dá vaji ali koncertu neko vzvišeno duhovno

dimenzijo. Te dimenzije bi lahko opisali kot občutenje ekstaze, kot občutenje nečesa svetega. Nekateri dirigenti znajo ustvariti taka vzdušja že samo s svojo karizmatično prisotnostjo.

Od kod prihaja inspiracija? Inspiracija je kot zrak: vedno prisotna in vedno možna, le prepustiti se moramo njenemu vplivu, torej vstopiti v njeno polje. Ustvarjalci so v trenutku ustvarjanja potopljeni v sedanjost in hkrati povezani s poljem inspiracije. To polje so lahko drugi ljudje, drugi ustvarjalci, narava … Gre za neko posebno občutenje, ki postane medij, skozi katerega oblikujemo sedanjost. Umetnikov izdelek lahko druge navduši, jih inspirira, spodbudi spremembe. Inspiracija pomeni opazovanje in prisluškovanje. Pomeni tudi vzeti si čas in poslušati sebe. Življenje inspirira nas in mi smo lahko inspiracija drugim.

Dirigent si mora prizadevati spodbuditi duha v svojih sodelavcih, jih vedno znova spomniti, zakaj izvajajo glasbo. Ne le nekajkrat letno, kot posebno doživetje, temveč na vsaki vaji, na vsakem srečanju, na vsakem koncertu. Ena njegovih nalog je sodelavce vedno znova spomniti, zakaj so se odločili za glasbo. Vendar pa inspiracija ne zajema enakih porivov kot motivacija. Ne gre torej za to, da bi ljudi motivirali; seveda pa lahko vzpostavimo tako okolje, pravila in odnose, da bo motivacija možna. Ljudi lahko le inspiriramo. Mnogi vodje poskušajo ljudi motivirati; ko nekoga skušajo motivirati, mu s tem dajejo vedeti, da ni motiviran in da ga je pač treba motivirati. Seveda to ne deluje spodbudno. Motivira lahko le vsakdo sebe samega, druge pa lahko inspiriramo.

Mnogokrat nas še vedno begajo romantične figure velikih maestrov iz preteklosti. Žive so anekdote o tem, kako so vodili vaje, o neizmerljivosti njihovih karizem, muhavosti, nedotakljivosti, zvezdništvu, neprekosljivih izvedbah ipd. Vse te podobe se morajo zliti z realnostjo tega časa, ko šteje znanje, muzikalnost in sposobnost konstantnega samoizpraševanja. To mora seči do najglobljih korenin dirigentovih lastnosti, navad, razvad. Gre za razvijanje zavesti empatije, entuziazma in žara, ki naj sijejo iz dirigenta. Originalnost, izvirnost, iskrenost, humor, iskrivost, spoštovanje skladateljevih želja, spoštljiv odnos do sodelavcev, volja, temperament, potrpežljivost, komunikativnost, urejenost, vztrajnost, študioznost, nepopustljivost, tolerantnost, inventivnost, organiziranost, podjetnost, poštenje … so lastnosti, h katerim je treba stremeti.

Dobro bi bilo poznati odgovor na vprašanje, kako naj to dosežem.
Zelo težko.
Sem le človeško bitje.

Scenski koncert Prošnje za besede, 2011

Viri in literatura:

Hanne Blank: Virgin: The Untouched History, Bloomsbury USA, 2007

France Pibernik: Slovenska duhovna pesem, KUD Logos, 2001

Kenneth Baum: The Mental Edge, A Perigee Book, 1999

Robert Gass: Chanting, Broadway Books New York, 1999

Susan C. Cook, Judy S. Tsou: Cecilia Reclaimed, University of Illinois Press, 1994

Diane Peacock Jezic: Women Composers, Feminist Press, 1988

Mark R. Beauchamp, Mark A. Eys: Group dynamics in exercise and sport psychology, Routledge, 2007

Eva Weissweiler: Komponistinen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Bärenreiter, 1999

Sivasailam Thiagi Thiagarajan, Glee Parker: Teamwork and Teamplay, Jossey-bass/Pfeiffer, 1999

Kenneth Blanchard, Spencer Johnson: The One Minute Manager

Karin Pendle: Women & Music, Indiana University Press, 1991

Julie A. Sadie, Rhian Samuel: The Grove Dictionary of Women Composers, Macmillan Press Limited, 1994

Branka Rotar Pance: Motivacija – ključ h glasbi, Educa, 2006

Doreen Rao, The Artist in Every Child, Boosey & Hawkes, 1987

Renate Klöppel: Mentales Training für Musiker, Gustav Bosse Verlag, 1996

Robert E. Franken: Human motivation, Wadsworth Publishing, 2006

Jane L. Baldauf-Berdes: Women musicians of Venice, Claredon paperbacks, 1993

Sophie Drinker: Music & Women, The Feminist Press at The City University of New York, 1948

Helena Smrtnik Vitulić: Čustva in razvoj čustev, Pedagoška fakulteta, 2004

Royal Stanton: The Dynamic Choral Conductor, Shawnee Press, 1971

Daniel Goleman: Primal leadership, Harvard Business Press, 2004

John Adair: Develop Your Leadership Skills, Kogan Page Limited, 2007

Gunther Schuller: The Compleat Conductor, Oxford University Press, 1998

Mike Pegg: Pozitivno vodenje, Gospodarski vestnik, 1996

Carl Honore: In Praise of Slow, Orion, 2004

Larry R. Donnithorne: The West Point Way of Leadership, Currency Doubleday, 1993

Daniel Goleman: Primal Leadership, Harvard Business School Press, 2002

Benjamin Zander: The Art of Possibility, Harvard Business School Press, 2000

Andre van Lysebeth: Učim se joge, Mladinska knjiga, 1975

Julie Kerr: Life in Medieval Cloister, Continuum, 2009

Tone Bianca Dahl: The choir, Cantando Musikforlag AS, 2008

Howard Gardner: Changing Minds, Harvard Business Press, 2006

Oliver Sacks: Musicophilia, Picador, 2008

Malcom Gladwell: Blink, Penguin books, 2005

Augusto Boal: Games for Actors and Non-Actors, Routledge 1992

James Jordan: The Musician's Soul, GIA Publications, 1999

Carlos Castaneda: Magične kretnje, Quatro-Gnosis, 1998

Christopher Hansard: The Tibetan Art of Serenity, Hodder Mobius, 2007

Eric Salzman, Thomas Desi: The New Music Theatre, Oxford University Press, 2008

Robert B. Maddux: Oblikovanje tima, Mladinska knjiga 1992

Encyclopædia Britannica, Cambridge University Press

Homer Ulich: A Survey of Choral Music, Schirmer, 1973

Ray Robinson: Choral Music: Norton Historical Anthology, W. W. Norton & Company, 1978

FLUID Je laže? Je težje?

NASPROTI Ustvarjajoč v svobodi, ki jo omogoča položaj, ko si le ob strani velikih glasbenih dogajanj

OTROK UMETNIK Pravica otroka je, da je umetnik

BOŽJI DAR Estetska morala

PRASLOVENŠČINA Naša kulturna identiteta je zmedena

SIGLEDAL Tenkočuten preplet glasbe in giba

MAGIČNE KRETNJE Oblikovanje kolektiva

KAIZEN Mentalna nabrušenost

SKOKI V VIŠINO Motivacija poganja naše vedenje

IGRA IZRAZOV Komunikacijski pretoki

O BRANKU RAJŠTRU Od šivanke do avtomobila

NOBENA LJUBEZEN NI NAPAKA Gospel in juha v metodistični cerkvi revne četrti

PARADE Možgane dobil po pomoti, zadostuje mu hrbtenjača

ANTIDEPRESIVI KRALJA SAVLA Pomoč z umetnostjo

SLOW LISTENING Počasi!

TA ZBOR JE NEKAJ POSEBNEGA Iskanje sebe v prostoru med ustvarjanjem umetnosti in vzgojo z umetnostjo

MOČ ZVOKA ODSTRANJUJE ZOBNE OBLOGE Odkrivanje duha v zvoku

PESMI TEMNEGA SMEHA Arhetipska avantura

SENTIMENTAL JOURNEY Od koračnice do svinga

NEKDO V DRUGEM ČASU SE NAS BO SPOMINJAL Glasba skladateljic redovnic

POMEMBNO JE BITI DEVICA Mala himenologija

BOLEČINA Komu potok solz ne lije

CHINA TOWN Kitajska impresija

UROK Sodobna glasba za mlade glasove

DONNE IN MUSICA Hčerke, sestre, žene, ljubice, učenke

ORPHEON Petje, moškost in možatost

FIRER Etnična zborovska glasba

NON TACET Ženski glas je nespodoben

CHOREGIE Garnirana glasba ali kaj več

KRASTAČA ZA ZAJTRK Umetniki so srečni ljudje, ki so za svoje prostočasne dejavnosti celo plačani

PROŠNJA ZA BESEDE Božji dih

Karmina Šilec: Nolite tacere

Lektorica: Metka Damjan

Predbralec: Mitja Gobec

Izdal: Carmina Slovenica

Opremila: Karmina Šilec

Prelom in oblikovanje: Rudi Uran

Fotografije: Dorian Šilec Petek, Iztok Bolčina, Rudi Uran,

Dejan Bulut, arhiv CS

Elektronska izdaja

Dostopno: https://www.biblos.si/

Maribor, 2019

Katatožni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID=302984448

ISBN 978-961-290-695-5 (epub)